arta

revistă de arte vizuale

nr. 11 / 2014

Feminisme
Feminisms

PORTRETE DE ARTIST / PORTFOLIOS
EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA / EXHIBITIONS IN ROMANIA
EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE / EXHIBITIONS ABROAD
ESEURI / ESSAYS
INTERVIURI / INTERVIEWS
CRONICĂ DE CARTE / BOOK REVIEWS
INFO ART / INFO ART

UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI din ROMANIA

Coperta 1: Anca Munteanu Rîmnic, *Frame*, digital file from 16 mm, 05:20 min, 2010

Coperta 4: Anca Munteanu Rîmnic, *Frame*, C-Print, 80 x 100 cm, 2009
Courtesy: The artist & PSM, Berlin

arta 11, 2014, anul V

UNIUNEA ARTISTILOR PLASTICI din ROMANIA

Revistă de arte vizuale editată de Uniunea Artiştilor Plastici din România (UAP) / Magazine of visual arts edited by the Union of Visual Artists of Romania (UAP)

Director / Director: Petru Lucaci, preşedinte UAP
Redactor-şef / Editor-in-chief: Magda Cârneci
Graphic concept/design: Corina Gabriela Duma
Producţie / Production: igloomedia
Paginare/Layout: Raluca Jipa
Secretar general de redacţie / Editor: Andreea Amzoiu
DTP / Image processing: Cristian David

Colaboratori permanenţi / Permanent Collaborators
Daria Ghiu (expoziţii), Igor Mocanu (eseu), Magda Predescu (cronică de carte), Cristina Popescu Russu (info art), Simona Vilău (ancheta de artă)

Colaboratori / Collaborators
Cornel Ailincăi, Dana Altman, Coriolan Babeţi, Raluca Băloiu, Oana Băluţă, Biroul Melodramatic (Irina Gheorghe, Alina Popa), Cristina Bogdan, Dan Breaz, Georgiana Buţ, Mihaela Chiriac, Ioana Ciocan, Larisa Crunţeanu, Katy Deepwell, Sandra Demetrescu, Eleonora Farina, Cicely Farrer, Ruxandra Garofeanu, Laura Grünberg, Grupul H'arta (Maria Crista, Anca Gyemant şi Rodica Tache), Ana Hoffner, Valentina Iancu, Sanja Ivekovic, Izabela Kowalczyk, Flavia Lupu, Diana Marincu, Aurelia Mocanu, Olivia Niţiş, Ramona Novicov, Sorin Oncu, Adriana Oprea, Maria Oroşan-Telea, Bojana Pejic, Ileana Pintilie, Delia Popa, Veda Popovici, Marilena Preda Sânc, Darius Sebastian, Zuzana Štefková, Christina Steinbrecher Pfandt, Sebestyén György Székely, Alexandra Titu, Milica Tomic, Martha Wilson, Maria Zintz

Corespondenţi externi / Foreign correspondents
Coriolan Babeţi (New York), Cristina Bogdan (Londra), Călin Dan (Amsterdam), Mica Gherghescu (Paris), Luana Hildebrandt (Los Angeles), Dan Mihălţianu (Berlin), Simona Nastac (Londra), Lucia Popa (Paris)

Credite fotografice / Photo Credits
Aiurart Gallery; Judit Balko; Anca Benera; Zoltán Béla; Marius Bercea; Biroul Melodramatic; Irina Botea; Bucharest Biennale; Derek Brunen; Mircea Cantor; Marius Caraman; Mariana Castillo Deball; Ioana Ciocan; Ciprian Ciuclea; COCA Torun; Nistor Coita; Laura Covaci; Deutsche Bank; Volker Diehl; Sandra Dukic; Arnold Estefan; Franklin Furnace, NY; Boris Glamocanin; Galeria Posibilă; Galeria Quadro; Galeria Wien Lukatech, Berlin; Galeria Jecza; Galeria Galateea; Galeria H'Art, Galeria Jecza; Galerie Chantal Crousel, Paris; Grand Palais, Paris; Grupul H'arta; Yasmina Haddad; Bjørn Erik Haugen; Ana Hoffner; Valentina Iancu; Remus Andrei Ion; Răzvan Ion; Mario Ionescu; Sanja Ivekovic; Elana Katz; Gyöngyi Kerekes; Aurora Király; Karen Kramer; Wojciech Kuberski; Yvon Lambert, Paris/New York; Flavia Lupu; Taus Makhacheva; Victor Man; Jacek Majewski; Octav Mardale; Wanda Mihuleac; MNAC; MNAR; Nicoleta Moise; Jean-Luc Moulene; Anca Munteanu Rîmnic; Musée de l'Histoire de l'Immigration, Paris; Museo Civico Archeologico, Bologna; Muzeul de artă Cluj-Napoca; Manu Nedula; Sybille Neumeyer; Iulia Nistor; Ramona Novicov; Ileana Oancea; Sorin Oncu; Pavilion Unicredit; Ileana Pintilie; Plan B Cluj / Berlin; Delia Popa; Veda Popovici; Anca Poteraşu Gallery; Oana Popa; Andrei Petrescu; Marilena Preda Sânc; Alex Radu; Royal College of Art, London; Ştefan Sava; Mathias Schormann; Abigail Sidebotham; Gabriel Stoian; Feleki Szabolcs; SPAM; Spaţiul Intact; Mircea Stănescu; Alois Stratil; Vlad Tenie; Maria Thrun; Milica Tomic; Roxana Trestioreanu; Salonul de proiecte; UAP; Victoria Art Center; Alejandro Vidal; Koter Vilmos; White Chapel Gallery; Martha Wilson; Erwin Wurm.

Opiniile exprimate în articole aparţin în exclusivitate autorilor.
The opinions expressed in the articles belong exclusively to the authors.

Toate drepturile sunt rezervate / All rights reserved
© Uniunea Artiştilor Plastici din România

Adresa / Address: Uniunea Artiştilor Plastici din România, Piaţa Amzei nr. 13, sector 1, Bucureşti; www.revistaarta.ro; magda.carneci@gmail.com

Adresa / Address: igloomedia, str. Brezoianu 4, sector 5, Bucureşti
www.igloo.ro, office@igloo.ro

Distribuţie / Distribution: FAB Group Associates

ISSN: 0004-3354

Feminism şi feminisme

text de **MAGDA CÂRNECI**

Consecventă cu programul ei iniţial de a scana tematici de interes stringent pentru actualitatea artistică, ARTA abordează acum zona feminismelor din câmpul vizual românesc, est-european şi parţial occidental. Vorbim de feminisme la plural pentru că, după feminismul combativ şi angajat politic al anilor 1970, ceea ce a urmat a fost o desfăşurare din ce în ce mai diversificată şi mai nuanţată a unei multitudini de dezbateri sociale, culturale, regionale, post-coloniale şi naţionale în interiorul problematicii centrale legate de gen şi de politici sexuale a feminismului paradigmatic.

În dosarul coordonat de criticul de artă şi curatorul Olivia Niţiş, un prim set de texte dezbat aspectele teoretice ale evoluţiei curentelor feministe în lumea anglo-saxonă, de unde feminismul a plecat, şi în lumea central-est-europeană în care ne situăm noi. Urmează o serie de texte care recuperează istoria foarte recentă şi nu foarte consistentă cantitativ dar substanţială ideatic-vizual a atitudinilor feministe din arta românească a ultimilor 20 de ani. În fine, o secţiune finală a dosarului pune în lumină evoluţii foarte recente şi alternative la mainstreamul feminist, care au în vedere poziţionările *queer*, ecologiste, cotidianiste şi de stânga ale tinerei generaţii.

Fără să fie exhaustiv, acest număr din ARTA intenţionează să dea pulsul unui fenomen cultural şi artistic ce devine din ce în ce mai vizibil în România. După un număr pionier al revistei *Artelier* din 1999/2000 dedicat aceluiaşi subiect, numărul 11 din ARTA confirmă la 15 ani distanţă vitalitatea unui domeniu de reflecţie care, fără să fie central în dezbaterile de idei locale, a contribuit mult la rafinarea umanistă şi estetică a sensibilităţii noastre actuale şi la integrarea producţiei vizuale româneşti într-un context internaţional mai larg.

Feminism and Feminisms

Consistent with its initial program to scan those themes that seem stringent to our artistic actuality, ARTA tackles now the area of visual feminisms in the Romanian and Central-East-European region and partially in the Western world. We speak of feminisms in the plural as after the combative and politically engaged feminism in the 1970s, what followed was a more and more diversified and nuanced deployment of a multitude of debates on social, cultural, regional, post-colonial and national issues, carried on within the central topic of gender and sexual politics of the paradigmatic feminism.

In the dossier of ARTA coordinated by art critic and curator Olivia Niţiş, a first set of texts debates on theoretical aspects of feminist trends in the Anglo-Saxon world, wherefrom feminism has started, and in the Central-Eastern European world where we live. A series of texts follows that recuperate the history of feminist attitudes – not very numerous, but substantial – in the Romanian visual arts of the last twenty years. At last, a final section of the dossier sheds light on recent and alternative evolutions to the feminist mainstream, which take into account queer, ecologist and leftist positions of the young generation.

Without being exhaustive, this issue of ARTA intends to give the pulse of a cultural and artistic phenomenon which becomes more and more visible in Romania. After the pioneering issue of Artelier *art magazine in 1999/2000 devoted to the same theme, this issue no.11 of ARTA confirms at 15 years of distance the vitality of a domain of reflection which, without being central in the local debate of ideas, has contributed a lot to the humanist and aesthetical refinement of our present-day sensitivity and to the integration of Romanian visual production into a large international context.*

sumar/contents

■ ENGLISH VERSION

1 Feminisme // Feminisms

EDITORIAL ■ 1
Magda Cârneci
UN FEL DE ARGUMENT ■ 4
Olivia Nițiș
FEMINIST PROBLEMATIC(S) IN CONTEMPORARY ART ■ 8
Katy Deepwell
MOTHERS AND FATHERS IN (AND OUT) OF A GALLERY: ART PRACTICE AND PARENTHOOD ■ 10
Zuzana Stefkova
WHY IS FEMINISM SUDDENLY SO “SEXY”? ANALYSIS OF A “RESURGENCE” BASED ON THREE EXHIBITION CATALOGUES ■ 12
Bojana Pejic
REPETITIONS AND RETURNS... THE VISIBILITY OF GENDER IN CONTEMPORARY EXHIBITION MAKING ■ 14
Cicely Farrer
LA MUJER INDOCUMENTADA (II) GÂNDURI DESPRE RELAȚIA ARTEI ROMÂNEȘTI ACTUALE CU FEMINISMUL ■ 16
Adriana Oprea
ARHEOLOGIE FEMININĂ/ISTĂ ■ 18
Magda Cârneci
DREPTURILE EGALE ÎNCEP ÎN DULAP: POATE FI MODA UN SUBIECT FEMINIST? 21
Liviana Dan
EU, EN, ICH (II): NEVOIA DE “TRICKSTERI” FEMEI 22
Laura GRÜNBERG
RĂTĂCIND PRIN MITUL NAȚIONAL 25
Magda Cârneci
DE LA PERSPECTIVE LA GOOD GIRLS ȘI MOMENTUM 26
Olivia Nițiș
MOMENTUM 1 ȘI MOMENTUM 2: DECUPAJE ȘI INEGRĂRI POLITICO-ESTETICE ALE FEMINITĂȚII, FEMEIESCULUI ȘI FEMINISMULUI 29
Oana Băluță
PULSE, WITHIN THE VEIL 32
Georgiana Buț
INVISIBLE WOMEN OF SOLIDARITY (6 OUT OF 5 MILLION) ■ 34
Sanja Ivekovic
“MY BODY IS SPACE IN SPACE, TIME IN TIME, AND MEMORY OF ALL / CORPUL MEU ESTE SPAȚIU ÎN SPAȚIU, TIMP ÎN TIMP ȘI MEMORIE A TOT” 36
Marilena Preda Sânc
STAGING THE SELF ■ 38
Martha wilson
OH, ONE DAY, INSTEAD OF ONE NIGHT... ■ 41
Milica Tomic
CÂND E FERICIREA POSIBILĂ 44
Grupul H.Arta
RADIO PROLIFE 46
Biroul melodramatic
„FEOAMENI ȘI ȘOARECI” AKA „THE FACEBOOK PROJECT” 48
Delia Popa
UPPER CLASS SUPERVISED ȘI NEAȘTEPTATUL FINAL AL UNEI TRANZIȚII RATATE 50
Flavia Iupu
QUEERMORFISM 51
Sorin Oncu
TOWARDS MICROUTOPIAS OF EVERY DAY ■ 52
Izabela Kowalczyk
AFTER THE TRANSFORMATION (TRANSCRIPTION OF A VIDEO) ■ 54
Ana Hoffner
NOROIUL DE PE BOCANCI 56
Interviu cu Veda Popovici de Larisa Crunțeanu

2 Dosar de artist // Portfolio

FLORICA PREVENDA – PROFILAJ ■ 58
Aurelia Mocanu
LAURA COVACI – CRUDA FEERIE 62
Magda Cârneci
MARINA ALBU – „SUNTEM VULNERABILI ȘI NU E NIMIC RUȘINOS ÎN ASTA” 65
Magda Cârneci
ȘERBANA DRĂGOESCU (1943 - 2013). IDENTITATEA – DAT ȘI CONSTRUCȚIE CULTURALĂ 66
Alexandra TITU
DOUĂZECI ȘI DOI LA PATRU ■ 68
Ioana Ciocan

3 Expoziții în România // Exhibitions in Romania

AUREL VL(AD) 70
Aurelia Mocanu
CHRISTIAN PARASCHIV – NUMELE JOCULUI 72
Simona Vilău
LECȚII DE SUPRAVIEȚUIRE 74
Diana Marincu
GYÖNGYI U. KEREKES. TOT CEEA CE A CREAT ȘI A GÂNDIT VIZUAT ESTE DEDICAT VIEȚII, IUBIRII FAȚĂ DE NATURĂ, CĂUTĂRILOR SINELUI, ÎN RAPORT CU UNIVERSUL 76
Maria Zintz
NISTOR COITA 78
Maria Zintz
LAURENȚIU RUȚĂ-FULGER: SĂLAȘUL CRISTALELOR 80
Ramona Novicov
CEL MAI BUN PRIETEN. CÂNTEC DE LEAGĂN PENTRU CĂȚEI. DESPRE AUTANASIE. PENTRU COPII 81
Sebestyén György Szekely

STARTPOINTPRIZE 2013@ BUCUREȘTI....................82
BIENALA INTERNAȚIONALĂ DE CERAMICĂ, CLUJ..........84
Cornel Ailincăi
GENTI KORINI: ON IDEOLOGY MORPHING
INTO FORM ■..........86
Christina Steinbrecher Pfandt & Anton Streletzki
MOOON..........88
Valentina Iancu
MARIN GHERASIM..........90
Magda Cârneci
NOUA VÂRSTĂ A CONCEPTUALISMULUI ROMÂNESC ■....91
Maria Oroșan Telea
REACUPERARE A IDENTITĂȚII FEMINITĂȚII
ÎN CERAMICĂ ■..........94
Raluca Băloiu
IOAN SBÂRCIU – RE-VRĂJIREA VEDERII ■..........96
Dan Breaz
METAMORFOZE ALE JAPONIEI POSTBELICE.
FOTOGRAFUL TAUMATURG ■..........98
Dan Breaz
CORNEL BRUDAȘCU ÎN ANII '70 ■..........100
Dana Altman
PREMIILE PENTRU PICTURĂ ALE SALOANELOR
BUCUREȘTI 2013..........103
Magda Predescu
AMPRENTE CERAMICE..........104
Ruxandra Garofeanu
USE AT YOUR OWN RISK..........106

4 Expoziții internaționale // Exhibitions abroad

RICHARD HAMILTON..........109
Ileana Pintilie
HANNAH HÖCH – DADAISTA..........110
Cristina Bogdan
THE BUSINESS OF THE SHOVEL..........112
Adriana Oprea
ARTA VIDEO GLOBALĂ..........114
Daria Ghiu
ART NOUVEAU REVISITED..........115
Ramona Novicov
ZEPHIR: VICTOR MAN LA DEUTSCHE
BANCK KUNSTHALLE..........116
Mihaela Chiriac, Daria Ghiu
ENTER THE GHOST, EXIT THE GHOST, RE-ENTER
THE GHOST: THE EMPTY PEDESTAL ■..........118
Eleonora Farina
ELANA KATZ – FĂRĂ NUME ■..........120
BILL VIOLA: ÎNTRE AVANDARDISM ȘI KITSCH..........122
Lucia Popa
PERJOVSCHI DESPRE „RASISMUL" FRANCEZ
ÎNTR-UN MUZEU AL IMIGRAȚIEI..........123
Lucia Popa
BRÂNCUȘI, ROSSO, MAN RAY.....................124
Valentina Iancu

5 Eseu // Essay

„ARTA" FEMINISMULUI –
INTERDISCILINARITATEA..........126
Laura Grünberg
FEMINIZARE ȘI FEMINISM:
DE LA FE-MINUS LA FE-PLUS..........128
Coriolan Babeți

6 Interviu // Interview

SILVIA RADU..........130
în dialog cu Magda Predescu
ILEANA OANCEA CÂȘTIGĂ PRIMA EDIȚIE SPAM..........131
Ioana Ciocan
INTERVIU CU WANDA MIHULEAC..........132
Magda Predescu
DESPRE FRICĂ ȘI NESUPUNERE, EDUCAȚIE ȘI EVOLUȚIE, LA
BUCHAREST BIENNALE 6..........134
Darius Sebastian în dialog cu Gergo Horváth
MARIUS BERCEA – HYPERNOVA..........136
interviu de Simona Nastac
NU-MI PLACE NUMAI MAREA, DAR ȘI MUNTELE!..........138
Sandra Demetrescu în dialog cu Nicoleta Moise

7 Cronică de carte // Book review

POSTMODERNISM. ȚUCULESCU. LENIN..........140
Adriana Oprea
ȘTIINȚA MODERNĂ, MUZA NEȘTIUTĂ
A SUPRAREALIȘTILOR ■..........141
Igor Mocanu
PREFIX PHOTO #26 DISPLACEMENT ■..........142
Igor Mocanu
THE TRANSLATION ■..........143
Igor Mocanu
VASILE TOLAN ■..........144
Magda Cârneci
UN INSTRUMENT DE LUCRU ȘI DE CIVILIZAȚIE..........144
Magda Cârneci

8 Info

EXPOZIȚII, EVENIMENTE..........146
CONTRIBUTORI ■..........162

#1

FEMINISME

Feminisms

SUMAR DOSAR

Texte introductive / Introductory Texts.. 6 - 19
Feminisme în arta românească / Feminisms in Romanian Art.............20 - 35
Asertiuni artistice / Artistic Statements..36 - 52
Atitudini alternative / Alternative Attitudes...53 - 59

Roz, Mov și Restul, instalație, photo credit: Veda Popovici

Un fel de Argument

text de **OLIVIA NIȚIȘ**

Coordonarea unui număr al revistei *Arta* dedicat feminismelor s-a impus ca o cerință firească în contextul mult-așteptat al unei deschideri mai vizibile în România către dimensiunile feministe și de gen în mediul artistic contemporan. Interesul de a contura un sistem teoretic în măsură să contrabalanseze perspectivele dihotomice de tip marginalitate/*mainstream*, Est European/Vest European și Nord American a pătruns tot mai mult în conștiința autorilor și autoarelor de texte orientate către practicile artistice sau către *self-artistic practice* din Europa de Est contemporană.
Ce reprezintă astăzi căderea regimului politic de dinainte de 1990 în contextul unei Uniuni Europene care neagă existența unui centru, dar care impune politici colonializatoare de tip FMI[1], acceptă integrarea unor țări refuzând altele, avansează politici de excluziune pentru emigranți, continuă politica de impunere a vizelor pentru anumite state sau încurajează politicile de exploatare a resurselor naturale? În ce măsură se poate face o radiografie detașată și cuprinzătoare a dimensiunilor de gen și a feminismelor astăzi, devreme ce problemele identitare, sociale și politice sunt multiple și rămân o provocare pentru fiecare micro-istorie în parte?
Acest număr poate fi plasat în contextul mai larg al publicațiilor din Estul Europei menite să provoace canoanele occidentale și să ofere o replică la adresa convențiilor de analiză recunoscute ca discurs *mainstream*. Textele selectate nu sunt nici ele lipsite de tentația de a propune un altfel de *mainstream*, o variantă Estică, o formulă de auto-reflectare multivocală, însă singularizată prin însăși inițiativa de a o înregimenta estetic și geo-politic. Într-un anumit sens, dacă privim de pe o poziție critică, textele pot indica măsura în care 'Estul' a integrat discursul emancipator al politicilor de gen specifice democrațiilor occidentale. După cum subliniază Martina Pachmanová „We – in the East – should learn to speak for ourselves on the global level instead of either conforming to the Western feminist 'idiom' (and thus play the role of belated yet teachable sisters) or maintaining the notion of art as a genderless, universal, and almost divine activity. They – in the West – should, once again, question the sustainability of their priviledged 'West-centric' feminisms and of their distorted image of Eastern European women generated during the Cold War".[2]
Un număr tematic dedicat feminismelor în arta contemporană nu poate și nu își propune să epuizeze problematicile impuse de acest demers. Radiografia discursurilor feministe actuale nu poate avea un efect integrator impus de limitele contextelor și variatelor direcții de abordare. Cu certitudine, textele din acest număr privesc România și contextul mai larg est-european în ciuda manierismului de paradigmă, dar tatonează și cercul occidental prin introducerea unui discurs autoreferențial, cel al Marthei Wilson sau un text de analiză a direcțiilor și generațiilor feministe precum cel al britanicei Katy Deepwell, menite să integreze perspective asupra vechilor și noilor identități și discursuri feministe.
O raportare comparativă între statutul feminismelor în țările fostului bloc socialist și practicile artistice și curatoriale de la noi ilustrează diferențele contextuale care se intersectează la nivelul politicilor culturale. Implicațiile curatoriale într-un proiect feminist au în vedere poziționarea față de relațiile de putere, chestionarea *pattern*-urilor de gândire a ierarhiilor, atenția la diferențele de gen, fapt care începe să funcționeze și în arta românească.
Recuperarea expozițiilor și proiectelor cu dimensiune feministă în România, în măsura în care au conținut-o sau nu, se face pe o direcție implicit istoristă, de recuperare în absența unui astfel de document până în prezent, dar și pe una de recontextualizare și înțelegere din perspectiva curentă a proceselor curatoriale în relație cu posibilitățile feministe în România după 1990.
Dorothee Richter sublinia importanța abordărilor cooperative și participative la nivel curatorial, o formulă emancipatoare de implicare directă în acțiuni care să permită accesul activ la cunoaștere prin asumarea ideii că adevărul este un rezultat al unor procese interactive. Acest tip de abordare poate funcționa ca „o arhivă vie a unor interese împărtășite" redefinind procesele sociale și istorice[3]. Această variantă de înțelegere și implementare a proceselor curatoriale ar putea fi relevantă și eficientă și pentru contextul nostru, unde este fundamentală interogarea mecanismelor de cunoaștere, profund afectate de ideologie înainte de 1990 și în contemporaneitate, de alte forme ideologice. Influențate de politicile de stânga, practicile artistice și curatoriale actuale susțin formule de autonomie și construirea unei politici active comune. Agenția curatorială poate încerca și în feminism o detașare de strategiile manieriste, o implicare activă prin stimularea producției imateriale. Modelul curatorial anti-canonic este forțat să intre la rândul său într-un proces de emancipare pentru a întruchipa un ideal reformator, ori direcția alternativă trebuie asumată din postura anti-ideologică, deși o anti-ideologie este tot ideologie.

1

Interesul pentru un discurs unificator și coerent al teoriei artei în general, produse în post-socialism, este încă contrabalansat de narațiunile locale care blochează în principiu formularea unei agende comune. Diversitatea teoretică poate fi, însă, un avantaj al redefinirii fragmentarității din perspectiva unor analize care reperează situații specifice în contexte mai largi, de unde și legături comune. În România rezistența la politicile feministe afectează încă gândirea culturală și cea din mediul universitar artistic, în consecință și producția teoretică și cea vizuală, o schelă periculoasă a regimului trecut care a format un sistem artistic și o politică educațională de subminare.
Având ca prioritate interesele comune din interiorul comunităților văzute ca platforme ideologic culturale, sociale și politice, teoriile actuale de stânga mizează pe o perspectivă anticapitalistă prin autonomia instituțională alternativă (*counter-institutions*)[4] și pe activitatea comună[5] adesea imaterială. „(…) in being geared towards immaterial production, capital may indeed facilitate open access at the same time as it holds its undiminished grip on the means of production."[6] Producția imaterială este cea care „se întâmplă" dincolo de accesul la anumite resurse materiale care devine din ce în ce mai restrictiv pentru artă, coagulată în jurul unor acțiuni de tip protest, marș, performance, dezbatere, rezultatul platformelor și gândirii de tip imaginativ: „A first step towards extricating ourselves from the promotion of regional histories and of regional identities that ultimately lock us into the positions from which we wish to disidentify, precisely because they end up reproducing structures of difference as structures of oppression."[7]
Arta contemporană din Estul Europei încearcă

din anii 1990 să își combată statutul marginal, iar arta cu dimensiune feministă sau *gender based* rămâne, totuși, un segment periferic, atât în periferia Europei, cât și în Vest, în ciuda schimbărilor fundamentale pe care le-a produs asupra modului în care ne raportăm la artă, corp și reprezentare. Iar în această periferie diferențele asupra teoriilor și practicilor feministe nu fac posibilă o unificare coerentă a politicilor de vizibilitate și autonomie. Linda Nochlin sintetizează eficient aceste scindări de viziune între „artiștii și criticii care văd „femeia" ca pe o categorie fixă și cei care o privesc ca pe o categorie fluidă, construită și variabilă. Mai este o diferență între cei care percep arta și istoria feministă ca practici critice și cei care cred că imagini mai pure și pozitive ale femeii sunt posibile – că există un soi de „esență a feminității care poate fi prinsă".[8] Teoria unei preexistențe a esenței feminine promovată de Bracha Ettinger și ulterior de Catherine de Zegher introduce o perspectivă culturală în care se poate vorbi despre o stare primordială matricială a feminității, o feminitate apriorică, o paradigmă non-opozitivă, exclusiv teoretică și iconografică, apolitică și non-conflictuală. O imagerie soft bazată pe incluziune și „atitudini vindecătoare"[9] care nu rezolvă problemele de contrast și putere care au determinat și determină configurațiile istoriilor locale. Degenizarea și nonrasismul diferenței nu pot fi obținute doar printr-o estetică relațională și o schimbare apolitică de paradigmă al cărei lux teoretic și-l permit teoriile contemporane occidentale.
Acest număr din *Arta* reperează problematici feministe din diverse unghiuri, de la teorie la practică și invers, de la convenționalismul retrograd, dar încă necesar al recuperărilor, la schimbări de paradigmă, urmărind să funcționeze ca un barometru al feminismelor artistice românești și nu numai, în granițe culturale și socio-politice extinse.

A Sort of Argument

text by OLIVIA NIȚIȘ

2

The idea of coordinating an issue of the magazine ARTA, devoted to feminisms has emerged as a natural requirement in the long-awaited context of a more visible opening in Romania towards the feminist and gender dimensions in the contemporary artistic environment. The interest in outlining a theoretical system, apt to counterbalance the dichotomous perspectives of the marginality/mainstream, East European/West European and North American kind have increasingly permeated the consciousness of the authors of texts geared towards the artistic practices or self-artistic practice in contemporary Eastern Europe.
What is the meaning today of the fall of the pre-1990 political regime, in the context of a European Union which denies the existence of a center, yet IMF-type[1] imposes colonizing policies, accepts the integration of some countries while refusing others, advances exclusion policies for immigrants, continues the visa-slapping policy for certain states, or encourages the natural resources exploitation policies? To what extent can we make a detached and all-encompassing scan of the present-day dimensions of gender and feminisms, given that the identity, social and political problems are multiple and remain a challenge for each and every micro-history?
This issue can be placed in the broader context of the East European publications meant to challenge the Western canons and to offer a reply to the analysis conventions recognized as mainstream discourse. Nor are the selected texts lacking the temptation to propose such a mainstream, an Eastern variant, a multi-vocal self-reflection formula, yet singularized through the very initiative of being aesthetically and geopolitically enrolled. In a certain way, if we look from a critical standpoint, the texts can indicate the extent to which the ‚East' has integrated the emancipating discourse of the gender policies defining the Western democracies. As Martina Pachmanová underscores, "We – in the East – should learn to speak for ourselves on the global level instead of either conforming to the Western feminist 'idiom' (and thus play the role of belated yet teachable sisters) or maintaining the notion of art as a genderless, universal, and almost divine activity. They – in the West – should, once again, question the sustainability of their privileged 'West-centric' feminisms and of their distorted image of Eastern European women generated during the Cold War".[2]
A thematic issue devoted to contemporary art feminisms cannot and does not intend to exhaust the issues imposed by this demarche. The X-ray of the current feminist discourses cannot have an integrating impact, imposed by the limits of the contexts and the variegated lines of approach. Certainly, the texts in this issue regard Romania and the wider East European context, despite the paradigmatic mannerism, yet they also explore the Western circle, by introducing a self-referential discourse, that of Martha Wilson, or an analysis text of the feminist directions and generations, such as that of British author Katy Deepwell, meant to integrate perspectives over the old and new identities and feminist discourses.

[1] Fondul Monetar Internațional.
[2] Pachmanová, Martina, „In? Out? In-between? Some Notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory", în *Gender Check: A Reader. Art and Theory in Eastern Europe*, Bojana Pejic editor, Erste Foundation, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2010, p.49.
[3] Richter, Dorotee, „A Feminist Perspective on Exhibition Display and Education in Curatorial Practice", în *n.paradoxa, Curatorial Strategies*, vol. 18, Londra, 2006, p.79.
[4] Dimitrakaki, Angela, „Feminist Politics and Institutional Critiques: Imagining a Curatorial Commons", în Kivimaa, Katrin (ed.), *Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, TLU Press, Tallinn, 2012, p. 35
[5] ibidem. În cazul autoarei *curatorial commons*/comunitatea curatorială.,
[6] ibidem.
[7] Ibidem., p.36
[8] Linda Nochlin, (traducere personală) text accesibil la adresa www.16beavergroup.org/mtarchive/archives/000610.php
[9] Catherine de Zegher, ibidem.

A comparative approach between the status of feminisms in the former Socialist bloc countries and the domestic artistic and curatorial practices illustrates the contextual differences which intersect at the level of cultural policies. The curatorial implications in a feminist project take into consideration the positioning with respect to the power relationships, the questioning of the thought patterns of hyerarchies, the attention to gender differences, which also starts to function in Romanian art. The recovery of the exhibitions and projects with a feminist dimension in Romania, to the extent to which they have contained it or not, is made on an explicitly historicist direction, of recovery in the absence of such a document so far, yet also on one of recontextualizing and understanding from the current perspective of the curatorial processes with respect to the feminist possibilities in Romania after 1990.

Dorothee Richter underscored the importance of the cooperative and participational approaches at curatorial level, an emancipating formula of direct involvement into actions allowing active access to knowledge by assuming the idea that truth is a result of interactive processes. This type of approach can function like a „living archive of shared interests," redefining the social and historical processes.[3] This variant of understanding and implementing the curatorial processes might also be relevant and efficient to our context, where the questioning of the knowledge mechanisms is fundamental, which were profoundly affected by ideology before 1990 and by other ideological forms nowadays. Influenced by the leftwing policies, the present-day artistic and curatorial practices support autonomy formulas and the construction of a common active policy. The curatorial agency can also try, with feminism, to wrest itself from mannerist strategies, an active involvement through the stimulation of immaterial production. The anti-canonic curatorial model must undergo, in its turn, a process of emancipation in order to embody a reforming ideal, or the alternative direction must be assumed from the anti-ideological standpoint, altough an anti-ideology is still an ideology.

The interest in a unifying and coherent discourse of the theory of art in general, produced in post-socialism, is still counter-balanced by the local narratives which block, in principle, the formulation of a common agenda. However, the theoretical diversity can be an advantage in redefining the fragmentariness from the perspective of analyses which pinpoint specific situations in broader contexts, hence the common links. In Romania, the resistance to feminist policies still affects the cultural thinking and that in the artistic academic environment, consequently, also the theoretical and visual production, a dangerous mark of the past regime, which formed an undermining artistic system and educational policy.

Having as priority the common interests within the communities, seen as ideologically cultural, social and political platforms, the current left-wing theories bank on an anti-capitalistic perspective through the alternative institutional autonomy (counter-institutions)[4] and on the common, often immaterial activity[5]. „(…) in being geared towards immaterial production, capital may indeed facilitate open access at the same time as it holds its undiminished grip on the means of production."[6] The immaterial production is what „happens" beyond the access to certain material resources which becomes increasingly restrictive for art, coalesced around protest, march, performance, debate and other such types of action, the result of platforms and of the imaginary-type thinking: „A first step towards extricating ourselves from the promotion of regional histories and of regional identities that ultimately lock us into the positions from which we wish to disidentify, precisely because they end up reproducing structures of difference as structures of oppression."[7]

The contemporary art in Eastern Europe has been trying, since the 1990s, to fight against its marginal status, and the art with a feminist dimension or gender based art still remains a peripheral segment, both at the periphery of Europe and in the West, despite that fundamental changes wrought upon the way in which we relate to art, body and representation. And in this periphery, the differences regarding the feminist theories and practices do not allow for a coherent unification of the visibility and autonomy policies.

Linda Nochlin efficiently synthesizes these faults in vision between the „artists and the critics who see „the woman" as a fixed category, and those who consider her as a fluid, constructed and variable category. There is yet another difference between those who perceive the feminist art and history as critical practices, and those who think that more pure and positive images of the woman are possible – that there is a kind of essence of femininity which can be caught."[8] The theory of a pre-existence of the feminine essence promoted by Bracha Ettinger and subsequently, by Catherine de Zegher, instills a cultural perspective in which we can speak of a primeval, matrix-like state of femininity, apriorical femininity, a non-oppositional, exclusively theoretical and iconographic, a-political and non-conflictual paradigm. A soft imagery based on inclusion and „healing attitudes"[9] which do not solve the problems of contrast and power which have determined and still are determining the configurations of the local histories. The de-gendering and non-racism of the difference cannot be obtained only through a relational aesthetics and through an a-political shift of paradigm, whose theoretical luxury is afforded by the contemporary Western theories. This issue of the magazine ARTA is highlighting feminist issues from various angles, from theory to practice and the other way round, from the retrograde conventionalism, yet still necessary, of the recoveries, to shifts of paradigm, aiming to work as a barometer of the Romanian, and not only, artistic feminisms, within extended cultural and socio-political borders.

translation by Roxana Dascălu

[1] International Monetary Fund.
[2] Pachmanová, Martina, "In? Out? In-between? Some Notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory", in *Gender Check: A Reader. Art and Theory in Eastern Europe*, Bojana Pejic editor, Erste Foundation, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2010, p.49.
[3] Richter, Dorotee, „A Feminist Perspective on Exhibition Display and Education in Curatorial Practice", in *n.paradoxa, Curatorial Strategies*, vol. 18, London, 2006, p.79.
[4] Dimitrakaki, Angela, „Feminist Politics and Institutional Critiques: Imagining a Curatorial Commons", în Kivimaa, Katrin (ed.), *Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, TLU Press, Tallinn, 2012, p. 35
[5] Ibidem. In the case of the author, curatorial commons/curatorial community.
[6] Ibidem.
[7] Ibidem, p.36.
[8] Linda Nochlin, (personal translation), the text can be accessed on www.16beavergroup.org/mtarchive/archives/000610.php
[9] Catherine de Zegher, ibidem.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Anca Munteanu Rimnic, *Weltfrau*
2 - (în prim-plan) Irina Broboană, *Invidia*, instalație, ulei pe pânză, 140 x 180 cm și masă chirugicală, 80 x 100 x 80 cm, 2009-2010, din expoziția *Good Girls*
3 - Patricia Teodorescu, *Freedom She Said*, video performance, 12 min. 48, 2011, imagine din expoziția *Good Girls*, MNAC 2013

3

Feminist problematic(s) in contemporary art

text by KATY DEEPWELL

Annette Kuhn introduced the idea of distinguishing between cultural interventions by women and feminist cultural interventions in the 1980s as a way of questioning how feminism might be produced by or between the attributes of the author/artist, attributes of the work itself, or because of the way it is read. As Roszika Parker and Griselda Pollock then commented, feminism is never simply reducible to all activities of women (or their intentions), feminist readings may be produced as an "effect" but this subversive effect may not contain the commitment to radical transformation or collective political action that feminist politics has sought.[1] Mary Kelly introduced the idea of a feminist problematic as a means to think about how the artwork itself: in its sociality, sexuality and materiality could be defined as feminist or not.[2] While she distanced herself from the idea that there was a category of "feminist art" (i.e. a genre or type of work), she nevertheless has consistently spoken about the importance of feminist politics and feminist theory in relation to contemporary art.

This debate about the feminist problematic is useful when we start to think about feminism in relation to contemporary art today as it moves us beyond "feminist art" as a form of art (with a look, an approach or a style) and back into the political stakes of exhibition-making and all artworks' interpretations in art criticism and history. A key question for feminism is how to document and re-examine the last forty years of feminist activities in the visual arts in many countries around the world (at least 80) and bring to a level of general knowledge, this rich history of events, exhibitions, projects, books and artworks in many countries.[3] How to discern differences in strategies and approaches goes alongside this. In identifying what it is we mean when we speak of feminism, we also need to name the differences between work which may be sexist and anti-feminist in its content or reception; identifying contemporary women artists' work which is not feminist in approach, content or reception; and thinking about artworks politically in the sense of how they might be produced or read or thought about. Add to this that feminism (routinely used as if it is a singular noun and sometimes falsely considered as a singular ideology) is actually the result of a multiplicity of feminist strategies, divided by politics: liberal, socialist, Marxist, anarchist, radical and so on. This makes defining feminism an "open" question and one which requires attention to definitions, positions and agendas: it is not a "label", a "marketing tool" – or even a quick "fix" – answered by an improved "quota" to the problem of women's representation in exhibitions or the problem of

1

how women's ideas and activities are represented or discussed in art and culture.

There are several ways in which we might speak about feminism, drawing on already published models to provide our interpretation. Perhaps we might speak about feminism in terms of generation, but we should pay attention to how this can be used to demarcate groups of people and exclude them. So, we could, for example look at artists born before or after 1960 or even 1980,[4] or contrast artists active from the 1970s with those of the 1990s. The problem with these approaches is that they generally emphasise one age group over another or they historicise one generational group of artists in a moment in time: they contrast a "now" with a "then". Many women artists from the 1970s continued to make work to the present day: to take only their 1970s work is to unrealistically "freeze" them in time and ignore their many mature works. These models prioritise a modernist-style avant-garde within feminism neatly aligned to each decade: something which fits in with normative models in the culture industry but fails to have the transformative effect which feminism as a poli-

tics in art history/theory and life has sought. The reality of a multi-generational model of thinking about work produced by artists in their twenties alongside artists now in their seventies in the name of feminism is far from realised. Preferred too is the generational model of feminism, where waves of feminism are discussed: 1st, 2nd, 3rd and now 4th – which are often aligned with different decades of feminism with the promise that each new decade has brought a new moment in feminism. The implicit assumption in this model is that waves of feminism have peaks and troughs. They rise, crash and are swept away. Each wave is superseded by another "crisis" and in this "crisis" only the young are prioritised because they offer something "new". The "old" and the "former" can be dismissed because their moment in this model has passed. In this, the history of avant-gardes has echoes within feminism. But sometimes looking back can be a means for productively moving forward. Erasing history leads frequently to repetition: witness the mantra of 'race, class and sex' in the term "intersectionality" as something "new", which only works if you see feminism as an exclusively white middle-class movement in the 1970s and ignore the work of women of colour, black women artists, women from ethnic minorities or working-class women who have repeatedly written or made work as feminists since the 1970s.

Should we instead define feminist art only as a movement? Its rich history can be moulded into a modernist movement, with a list of exhibitions, publications, events, key works, and a timeline defining its own path in art: presumably, moving progressively forward. This seems such a simple and attractive model for scholarship,[5] even when feminism in this model is increasingly and simply seen in terms of the national – a movement away from the global and contemporary in which it is situated. One nation's timeline for feminist art undermines the reality that feminism, and the feminist art movement, always was an international movement (even since the early 20th century when feminists launched International Women's Day).[6] We also return feminism to a state of perpetual "Otherness" and "marginalisation" in relation to contemporary art: as something outside the normal pattern of the art world and its spaces of exhibition, something which it also never was, because it was always part of the Academy.

Should we join the model – so current in teaching contemporary art – of dividing feminism up into the new divisions between modernist, postmodernist and contemporary in post-1945 art and how would this fit the generational or movement story above? What story would we tell about the continuous rise of women artists? A triumphalist tale which undermines the need for feminism? Or a mirror of the actual labour market in which women work?[7] The rise of women artists' presence in the contemporary art market nevertheless represents a major shift in visibility of women artists in a globalised art market. There has been a dramatic shift from norms of 5-10% in modernism to 30%-50% in contemporary art,[8] but does this mean discrimination has ended and all judgements about women suspended? What language do we use to speak about this shift, but also to explain the contribution of feminism – since it is not the same as simply all artists, gendered female.

We know that in order to get to these serious questions, we have to make a lot of ground-clearing statements. Just to start to speak about these issues, we have to fight all the misconceptions, the preconceptions, the negative assumptions, the problems caused by opposition to any change in the position of women or discussion of their rights, and all the people who think that art and feminism have no relationship and that politics and art must be kept separate… in terms of its content, its presentation and its discussion. This is why we must insist on the importance of the feminist problematic and speak about it…

[1] Annette Kuhn, quoted in R.Parker & G. Pollock Framing Feminism (London: Routledge, 1987) p.93.
[2] Mary Kelly 'Reviewing Modernist Criticism' in M. Kelly Imaging Desire (Boston: MIT press,1998).
[3] See n.paradoxa: international feminist art journal's information pages which list over 1,500 books, magazines, websites, exhibition catalogues discussing feminist art from the 1970s to the present day.
[4] See Mira Schor's comments about the women of the 1980s whose work disappeared in the emphasis in WACK! (SFMOMA, 2007) on those before 1960 and in Global Feminisms (Brooklyn Museum, 2007) on those born after 1960s, whose careers began in the 1990s. See Mira Schor on Generation 2.5 in A Decade of Negative Thinking (Duke University Press, 2009). See also G.Pollock (ed.) Generations and Geographies (London: Routledge, 1998).
[5] The current Australian and US Feminist Art Movement pages on Wikipedia exemplify this (Wikipedia is an indicator of "common" shared knowledge). See also the many references to feminist art timelines drawn up around the world at www.ktpress.co.uk/feminist-art-timelines.asp.
[6] See the Russian feminist exhibition linking Constructivists with contemporary feminists, International Women's Day, 8 March: *An Exhibition of Feminist Art* (Moscow: Manezh Museum and The Worker and Kolkhoz Woman Museum in Moscow, 2013). Curator(s): Nataliya Kamenetskaya, Olesya Turkina, Marina Loshak .
[7] 1989 has become a new benchmark in contemporary art theory. Not only is it after the changes in Eastern Europe and the rise of the Tiger Economies of Asia, but it is also the year in which R. Rosen and C. Brauer published Making their Mark: Women Artists Move into the Mainstream,1970-1985 (USA, Abbeville Press:1989) as this was the tendency of the moment also.
[8] See Katy Deepwell 'Equal but different: questions about rights, statistics and feminist strategies for change', Frauenkunstwissenschaft (Germany) (August 2009) pp.9-27, with slides prepared for Documenta 12 (Kassel) in 2007, showing these trends in previous Documentas.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Sanja Ivekovic, *Women's House (Sunglasses)*, parte dintr-o serie de 7 print-uri digitale, 50 x 70 cm fiecare, 2002, work in progress
2 - Anca Munteanu Rîmnic, *Inventarea timpului trecut ca un covor*, lână țesută manual, adâncimi variabile, 2011

2

Mothers and Fathers In (and Out) of a Gallery: Art Practice and Parenthood

1

text by ZUZANA STEFKOVA

In his book *Enemies of Promise* (1938), a British intellectual and writer Cyril Connolly suggests that: "There is no more sombre enemy of good art than the pram in the hall." It was this quote that provoked an Irish artist Martina Mullaney to call her art/life project *Enemies of Good Art*. Inspired by her maternal experience and the frustration at the fact that having a baby made her a temporary outcast from the art community, she started an activist platform that soon spanned to include actions in galleries, discussions (where children are welcome), and interviews regarding art and motherhood. These activities – most of them published online – strived to instigate a change of approach on the part of the British art institutions toward children and to stop the discrimination of parents and especially mothers within the art world.[1] In October 2012, Mullaney presented her project in the Prague Tranzitdisplay gallery to an audience consisting of mostly women, two or three men and a group of children[2]. Back then I was only starting to navigate my way through the world of "enemies of good art" but this chaotic yet deeply liberating experience triggered my own attempt to conceptualize the role of parenthood within the art practice.
Experience of parenting cannot be generalized any more than its artistic reflection, yet in the following text I examine some links between personal responses to being a parent and the specific conditions of parenting within the context of the post-socialist Czech Republic. Additionally, by the analysis of selected artworks dealing with the topic of parenting, I seek to demonstrate overlaps between the feminist theory and the varied expressions of the parental subject. My first case in point is the Czech art group aptly named *Mothers and Fathers* comprising of Lucie Krejcová, Lenka Klodová, Marek Rejent, and Martin Péc. The group was founded in 2001 partially as a therapy or, as Lenka Klodová puts it, a result of a "positive resignation"[3] to the great artistic success that never materialized. The goal of this art collective was to show parenthood as "a mixture of love, irritations, irony, compassion, and embarrassment," with no space left for "romance, sentiment, and idealization."[4] Unlike *Enemies of Good Art*, the group *Mothers and Fathers* had no activist goals and their stance was more in line with the tradition of self-expressive exploration of subjectivity. According to the group's statement, their claim was to deal with "concentrated derivatives of the essence of unique and general experience of parenthood".[5] These "derivatives" presented in the first public group show were a wide array of objects ranging from bras for sagging breasts, to casts of dirty underwear, or a limited edition of a professionally recorded CD with unprofessionally sounding lullabies.[6] With a sense of humour and a fair portion of self-irony, the artists evoked their embodied experience, the lack of glamour of their lives as parents-artists and the unsentimental relationships with their partners and children.
Three years after this inaugural exhibition, during their art residency in Krems, the group realized a series of live actions using Klodová's youngest child, a four-year-old František, as their main protagonist.[7] In one of these staged situations, František with Martin Péc[8] lay on the floor in the Krems Kunsthalle in an attempt to sleep (*Sleep*, 2004). The soundtrack to the scene is the voice of Klodová singing a lullaby. In order to grasp the specifics of this performance it is instrumental to compare it with the activities of *Enemies of Good Art*. As Martina Mullaney stated in an interview after the discussion in Tranzitdisplay: "The mere presence of children (at a discussion) is a political gesture."[9] With this notion of politics in mind *Enemies of Good Art* organised a "pop-up" crèche at Tate Modern in order to enable the adult participants to visit current exhibitions while letting their children play. Unlike this guerrilla action that came out of an annoyance at the lack of crèche facilities within public art institutions, the events by *Mothers and Fathers* were far more intimate and subjective responses to the presence of a child within a gallery. In spite of a similar starting point: i.e. perceived incompatibility of small children and the gallery setting, the aims of the two groups were decidedly different. While the "pop-up" crèche targeted an institutional problem by offering a collective grass-root solution, the "gallery lullaby" did not critique either the particular gallery, nor the discriminatory practices of the art world in general. By lulling a child to sleep in a gallery setting, *Mothers and Fathers* presented a mundane private parental activity as a public art performance. Besides of suggesting the artistic dimension of this parenting skill the tableau vivant resembled older pieces where the artists themselves slept in a gallery (for ex. Janine Antoni's *Slumber* (1994) or Tilda Swinton's piece *The Maybe*, first performed in Serpentine Gallery in 1995).
Compared with the collective storming of Tate Modern with buggies, *Sleep* does not entail any explicit political statement yet it too has a political potential. The scene challenges our expectations regarding the common gendered conduct within a family, where it is usually Mother's responsibility to comfort the child by lulling him/her to sleep. While her expected conduct (during this moment as well as in general) is characterized by passivity, closeness, and retreating into the intimate sphere, the traditional role of the Father is on the contrary governed by the pattern of activity, separation, and stepping out in the public sphere.
As the psychoanalyst Nancy Chodorow in her pioneering work *The Reproduction of Mothering* (1978) asserts, these traits attributed to women and men respectively are instigated and further strengthened by the early experience of the infant and his/her relationship to the primary caregiver. By this instance girls identify with their mother whereas boys identify the mother as their Other. Only by allowing fathers to play the nurturing maternal role, Chodorow argues, we can potentially dismantle the reproduction of mothering along the lines of the gender stereotypes dominant in our culture.
Seen within this context, the passive and nurturing father figure in the video undermines the traditional emotionally detached and disembodied paternal role. Gender identity of the father is further complicated by the female voiceover that complements the scene of "male bonding" and underlines this on-going reassessment of masculinity. While enabling creation of alternative images of fatherhood, and amounting to a more intimate, nurturing, and therefore physical contact between the father figure and the child, the performance simultaneously challenges the notion of the artist as a child-less individual.
The very title of the group suggests an artistic identity very different from the myth of the artist as a melancholy hermit fully absorbed by his creative struggle or on the other hand an antisocial bohemian. The unorthodox aspect of this father-cum-artist model becomes especially apparent when contrasted with the avant-garde notion of the artist, who is always aligned with the rebellious son striving to symbolically overthrow the Father (identified as the Order, Authority, Canon) so as to set himself free.
Complementary gender-bending disruption of the maternal role was enacted by Klodová in her performance entitled *Travestishow* (2002)10. Dressed in drag, the artist has set off to publicly breastfeed her son. Modelled after the sexualized spectacle of transvestite entertainment, the piece was originally performed in front of an audience in a gallery setting and only later re-staged in public space for the purpose of photo-documentation. Just like in Sleep, both parental roles are tested and hybridized simultaneously. By dressing as a breastfeeding macho man, Klodová subverts the ultra-masculinity, as well as femininity. The resulting gender chiasma is not simply a reversion of genders but a materialization of new options in

between the two binary opposites as envisioned by Judith Butler[11]. This playful cross-dressing has a profound liberating impact especially upon the subject of the Mother and her symbolic access to creativity. According to a Czech art historian, Martina Pachmanová: "Klodová approached the female body not only as a point of reproduction (procreation and birth), but also as a place of production (creativity and self-transformation)."[12] To show the revolutionary potential of this figure of a creative and self-inventing mother in the work of Lenka Klodová and *Mothers and Fathers*, Pachmanová evokes the writings of Susan Rubin Suleiman and her concept of the playful (laughing) mother that embodies the link between symbolic innovation and political and social change.[13]
This tongue-in-cheek feminist reinterpretation of the mother figure is particularly important to the generation of Klodová's female students from the Body Design studio at the Faculty of Arts in Brno. As Klodová jokingly points out, her emergence as the head of this studio was followed by a baby boom among her students. A case in point is Katerina Olivová, whose latest project on the verge of activism deals with public breastfeeding. Her call for a greater public visibility of breastfeeding mothers was provoked by her own unpleasant experience. After being scorned for breastfeeding her son in a café, she has called for a guerrilla nurse-in followed by creating a Facebook event encouraging the users to change their profile picture for a breastfeeding one "in support of public nursing". By this gesture Olivová and her followers entered a contested ground given the controversies regarding bans of posted images of breastfeeding women and scientific photos of female breasts instigated by this largest social media network. Despite Facebook's claims of supporting the sharing of personal breastfeeding pictures and educational and scientific materials depicting the human body, by applying a rigid interpretation of its own policies Facebook violates the rights of parents and professionals among its clients.
Like Martina Mullaney, Katerina Olivová considers her activism as art.[14] She sees the continuity between her life and work as natural, producing performance pieces that embody the personal-political maxim of feminist movement. As a feminist, she seeks to critique the forced invisibility of breastfeeding as a token for the social exclusion of mothers from public life. This struggle over public presence of certain subjects that were historically framed as private (i.e. breastfeeding mothers) can take form of a live action or the dissemination of images produced by (rather than on behalf of) these marginalized subjects. As Sandra Matthews and Laura Wexler maintain while speaking of the images of pregnant women, the socially specific and historically contextualized representations of mothers are vital because, "just as (…) woman as an individual constructs her sense of self partially from images of herself, so does our society derive the sense of collectivity from the images it constructs and circulates."[15]
It would be precipitate to make far-reaching conclusions concerning the role of parenting and more specifically motherhood within the Czech society based on the limited number of examples analysed in this text. Yet, when we compare the situation of Czech mothers-artists with their counterparts in London (the current seat of residence of *Enemies of Good Art*) we might see how these conditions shape their artistic responses.
On average, Czech women face similar challenges as their counterparts in the West: their salaries tend to be lower than those of men and, as a rule, women's professional careers are on halt during the early days of their motherhood.[16] Still there are some differences that might profoundly influence the individual perception of motherhood on the part of Czech and British women artists respectively. While the chance of having a well-paid artistic career in the local conditions seems nearly impossible, in London the expansive art market boosts prices paid for the works of "hot" contemporary artists thus creating a highly competitive environment. This makes it harder for mothers to succeed in the competition and led many ambitious women artists to choose a professional career over motherhood. Moreover, compared to the situation described by Martina Mullaney where anonymity and isolation of newcomers flocking to neighbourhoods in Eastern London prevents mothers from relying on family members or neighbourhood communities, Czech mothers with less nomadic lifestyle might exploit the existence of multigenerational family ties as manifested by the availability of babysitting grandmothers. The relatively generous welfare system and a tradition of long-term maternity leaves combined with lack of day nurseries and the high costs of private day care facilities, leads to situation where women in the Czech Republic tend to stay out of employment for long periods of time without feeling stigmatized. Yet, the most tangible difference seems to relate to the missing experience with the second-wave feminism and the deep mistrust of feminist rhetoric among Czech women. As a result, there is no common platform that would articulate women's issues in a broader social context and allow for the effective implementation of the changes.
With these differences in mind, we can identify several links between the artworks in question and the culturally specific realities that frame them. While *Enemies of Good Art* embittered by what they see as institutional failure, and inspired by the long-standing tradition of feminist struggle, perceive their art as a political tool to organize themselves within the competitive success-driven art scene, the approach of *Mothers and Fathers* stresses the personal interpretation in sync with the prevailing de-politicized view of art that characterizes the local context. That is not to say that the art of Mothers and Fathers is not political, but their authorial reading avoids explicit pollicisation. Quite telling is the statement of Klodová regarding her breastfeeding performance: "I am an artist, I don't make just social of political commentaries."[17] On the other hand when assessing the initiative of Katerina Olivová, we might see the shift toward feminist notions of art as both socially conditioned and shaping our reality.
To return to the meeting in Tranzitdisplay, the discussion did not result in any commando that would, armed with buggies, start conquering Czech galleries. While rethinking the unsatisfactory situation of Czech mothers-artists, many of the participants suggested individual rather than structural or institutional solutions. Yet, the debate made it clear that to improve the position of mothers it does not suffice to fight for equality in one's own relationship or to bring up children in the spirit of gender equality. For this is not a personal struggle of individual parents, neither a battle of the sexes, nor it is a problem of women alone, but a discriminatory system that can be changed by a shared effort.
Judged by the attitude of the young mothers-artists, the collective spirit might be on the rise.

2

[1] The information about the activities is accessible at www.enemiesofgoodart.uk.
[2] The discussion is accessible online at www.youtube.
[3] Lenka Klodová quoted in *Sometimes in Skirts*, exhibition catalogue, Moravian Gallery, Brno, 2014. p. 82.
[4] Radek Wohlmut, Rodinná pouta, Matky a Otcové s.r.o., Umelec 1/2005. p. 25
[5] Ibidem.
[6] The exhibition entitled *Mothers and Fathers Offer* took place at the Academy of Art, Architecture, and Design in Prague in 2002.
[7] It was not the first time for Klodová to work with her offspring. In 1996, while still a student at the Academy of Art Architecture, and Design she exhibited her children dressed in golden costumes. In the catalogue of the *Sometimes in Skirts* exhibition, Klodová comments on her motivation for this piece: "It was not just my desperation and the lack of time, but the need to move beyond the traditional genres, forms and disciplines; in this case it resulted in a live action."
[8] For the interpretation of the work, it is the symbolic role that bares significance, i.e. it does not matter that Péc is not the boy's biological father.
[9] Rodicovská past: Interview with Martina Mulaney, A2 25/2012.
[10] This piece was realized outside of the *Mothers and Fathers* group.
[11] Judith Butler, *Gender Trouble*, New York and London: Rotlege, 1990.
[12] Martina Pachmanová, Bože žena, Nekolik poznámek Martiny Pachmanové k materství a k dílu Lenky Klodové, in: Pregnant Songs, Divus, p. 89.
[13] Susan Rubin Suleiman: Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde, Harvard University Press, 1990.
[14] Interview of Katerina Olivová with the author 29.1. 2014.
[15] Sandra Matthews, *Laura Wexler: Pregnant Pictures*, New York and London: Routledge, 2000, p. 2.
[16] Hana Maríková, *Trh práce a rodicovství* (Job Market and Parenthood), in Vztahy, Jazyky, Tela, Texty z 1. Konference ceských a slovenských feministických studií, Praha 2007. Pp. 111-126.
[17] Petr Trešnák, Martin Kontra: Muž, který zacal kojit, *Respekt* 11/2003, p. 14.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1, 2 - Katerina Olivová, *kojguerilla*, photos by Alois Stratil, acţiune de alăptare din 20.12.2013

Why is feminism suddenly so "sexy"?* Analysis of a "resurgence" based on three exhibition catalogues

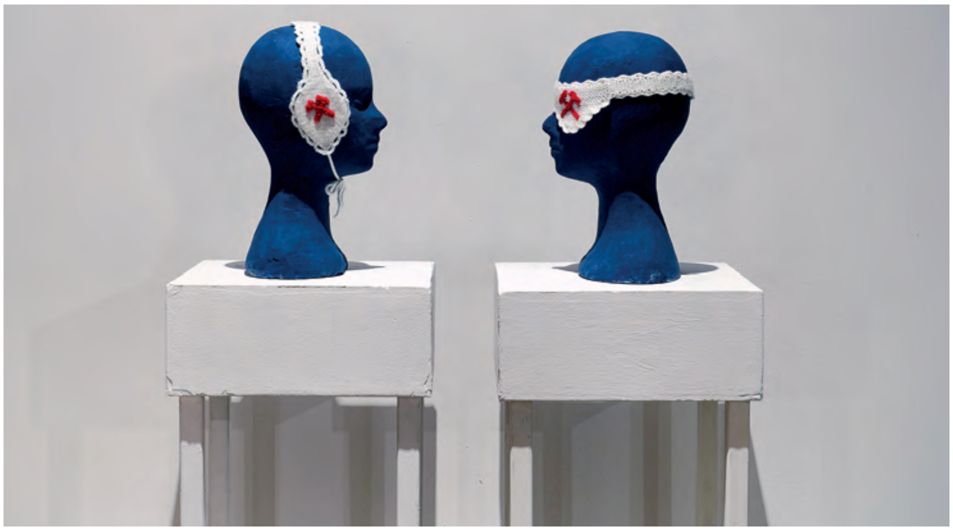
text by BOJANA PEJIC

Charles Esche has recently discussed a cult feminist artwork, Laura Mulvey and Peter Wollen 's film, „Riddles of the Sphinx" (1977) and formulated the title of his essay as a question: "What does it mean to say that feminism is back?". He remarks: "The current rush to recall, and even restage first-way feminism in the art world is at least gratifying. Yet it is also somehow tragic that it has taken until recently to remember what we choose to forget so deliberately over twenty years before. To help to understand why feminism is again suddenly en vogue, it is probably essential to think through what caused it slip out of fashionable art discourse for the last decades."[1]

Indeed, throughout 2006 and 2007, both in the U.S. and Europe there were a number of events – exhibitions, symposia, special issues of art journals – focusing on feminism and art, feminism in art, feminist art.[2] Relating to this, Amelia Jones is far more critical than Esche, as she draws attention to the "market value of this kind of "sexy" feminism", which according to her had emerged already with the first exhibitions promoted under the rubric of "bad girls", the title of a show organized by Marcia Tucker in The New Museum of Contemporary Art, New York, 1994. As for the current recalling and restaging of the feminist 1970s as it appeared in the exhibitions organized in the USA Jones spells out her sober account:

"The recuperation of feminism in art discourses and institutions is also, surely, in part perhaps about a desire to return to, and take wisdom from, the most successful political movement within the visual arts in the past 50 years during a time of political crises for the left. In the face of the explosive resurgence since 9/11 of American (and to a lesser extent British) imperialism and sectarian wars all over the world, this need to define some effective mode of political intervention in the face of global networks of power that seem inexorable and impossible to break down is surely in part what drives the sudden motivation to look back to a fantasized golden age when art and activism were intimately linked."[3]

Amelia Jones here primarily targets the exhibition "WACK! Art and Feminist Revolution", curated by Cornelia Butler and held in MOCA Los Angeles, which presents works by 119 women (62 from the US and the rest from "other geographies"), covering the period ca. 1965-1980.[4] Before this show opened, there was already another project in New York, namely, "Global Feminisms – New Directions in Contemporary Art", which was co-curated by Maura Reilly and Linda Nochlin; it included 88 women artists from all around the globe (all born after 1960) with their productions from the 1990s.[5] In contrast to these two all-women shows, the exhibition "Gender Battle", curated by Juan Vicente Allaga at the Galician Center for Contemporary Art (CGAC) in Spain, tried to demonstrate how feminist thinking also affected male subjectivities, and consequently, the curator incorporated works by a number of men artists active in the 1970s. This international show, accompanied by lectures, plays, and debates about the rules of gender, sexuality, and the impact of feminism in the art of the seventies (the first work dates back to 1963, and the last in 1982), brought together 61 artists and a film collective.[6]


1

The purpose of my present contribution is not to examine these three exhibitions on/about art-feminism because I haven't seen them. However, given that all three projects are accompanied by comprehensive publications, and due to the fact that exhibition catalogues have a life of their own and can be consumed independently of the shows that occasioned them, my intention is to try to inspect what kind of critical – feminist – discourse(s) these publications offer to contemporary readers. Do these publications reach the level set by Catherine de Zagher, in her "Inside the Visible", an exhibition catalogue whose structure and theoretical level introduced new standards in feminist writing on art?[7]

Let me first turn to Charles Esche and restate his otherwise truthful observation that feminism (in art) was "what we choose to forget so deliberately over twenty years."

Although it is rather interesting to investigate who "we" are in this sentence – the women artists, (male) art historians, or rather the art institutions and the art market – more appealing is to ask who wants to remember art-feminism or, to use the politically correct phrase – feminisms – today? In asking this, I speak from personal experience and try to remember when in the past 15 years I met a younger woman artist who stated openly that she was a feminist. Some claim that they are not interested in group ideologies (that was, for example, a position Marina Abramovic took already in the 1970s and has kept till the present day); some claim that they "always already" wanted to make "universal" art and some others intelligently stress that the feminist "message" represents just one aspect of their otherwise complex artwork.

Thus, the very first problem, or at least nuisance, a (feminist) curator must face when preparing a "feminist show" is as follows. In her introduction to the "WACK!" catalogue, Cornelia Butler tries to explain what she understands by feminism: "I want to assert that feminism constitutes an ideology of shifting criteria, one influenced and mediated by myriad other factors.… Feminism is a relatively open-ended system that has, throughout its history of engagement with visual art, sustained an unprecedented degree of internal critique and contained wildly divergent political ideologies and practices." So far, so good. However, she admits: "Many of the artists in WACK! do not necessarily identify themselves or their work as feminist." [8]

Wrestling with this unhappy fact, she goes on, quoting the artist Suzan Hiller who declared back in 1990 that "art practice with no overt political content may, nevertheless, be able to sensitize us politically." Does this quote help the curator to suggest that artworks featuring in her show are in fact not political, which is a position that fits well to our post-political universe? How are we to resolve a paradox, namely, that exhibitions having the adjective "feminist" in their titles, such as "feminist revolution" or "global feminisms", do not necessarily show feminist (i. e., political) artists – but simply "women's art"

(itself a problematic term); in addition, how are we to explain the information that approximately 300 women artists who do not associate their work with "feminist" agendas agreed to take part in exhibitions "about" feminism? In approaching this paradox, Joan Kee, in her excellent essay on Asian women artists, published in the catalogue for "Global Feminism", writes: "The question is not whether women artists from Asian countries identify themselves as feminists, or whether their work imparts feminist messages. Instead, the issue concerns the logic of interpretation."[9] Well, if the girls involved in art-making are not political/feminist, art critics / historians /curators may correct this fact. How?

In interpreting, that is, reading art by (feminist) women artists, the curators of "WACK!" and "Global Feminism", tend to launch a new terminology: Cornelia Butler states that "WACK!" tries to survey from an international perspective – "simultaneous feminisms". This should be understood as an attempt at mapping feminist constellations in non-western contexts (Chile, for example) or marginalized groups within the white-dominated Western canon (black women artists). In contrast to Cornelia Butler, whose catalogue introduction manifests her rather limited theoretical abilities, the other ten contributions to the catalogue explore the 1970s from different vantage points, offering a standard theoretical level (Peggy Phelan, Abigail Solomon Godeau, Richard Meyer), whereby the text on Italian feminist art criticism by Judith Russi Kirshner, at least for me, is a historical discovery. The only authoress who proposes indeed a novel reading of the period is Marsha Meskimmon, who, equipped with post-colonial literature, subverts one of major modernist prejudices, described by Doreen Massey who once argued that "differences that are truly spatial are interpreted as being differences in temporal development – differences in the stage of progress reached." (p. 324). Following Massey, Meskimmon (who completely neglects any earlier Western feminist literature written prior to 1990, as it belongs to what is today known as "hegemonic", first-world, white, "canonic" feminism) contends: "Demonstrating the relevance of "feminist art" to a contemporary audience entails not a temporal shift of focus, but a spatial realignment of our intellectual frames of reference. Casting spatial disjunctions of meaning in terms of temporal "development" is a major obstacle to genuine cross-cultural dialogue in a globalized world."[10]

Such a contribution would be more than useful in the catalogue of "Global Feminisms", which however contains brilliant essays dealing with "third world" art constellations (India, Japan, Asia, Central America), a less inspiring text on Western Europe and a depressingly dull contribution on post-totalitarian Eastern Europe. If the basic term for "WACK!" is "simultaneous feminism", Maura Reilly, co-curator of "Global Feminism" (whose theoretical capability, as Cornelia Butler's, is seriously poor) tries to institute a "relational feminist approach" in curating as well as in interpretation. This basically means constructing comparisons and affinities between works produced under completely different cultural conditions so as to challenge the Westerncentric art system, question the center-periphery paradigm and open up to a multitude of feminist voices from across cultures. Such a "relational" and "dialogical" operation (practiced also by writers involved in "WACK!") may turn out to be successful only if one does not end up with formal analysis, and this could be avoided only if one describes –once again – contextual differences.

Finally one should, I think, investigate how the authors who wrote for these two exhibitions relate to the American and British feminist critics/art historians who dealt with (as well as witnessed) feminist practices of the 1960/1970s, and these are Lucy L. Lippard, Linda Nochlin, Roszika Parker, Griselda Pollock, Arlene Raven, and film theorist Laura Mulvey. Even though one would expect that "WACK!", as a show that tends to "remember" and reconstruct the past of the 1970s, would at least recognize that feminist writing existed before 1990, this was not the case. (For example, Lucy Lippard figures only in the text about Italian feminist criticism!) In contrast, in discussing the period after 1990, the "Global Feminism" catalogue, offers rather serious readings of feminism as a political movement and as art. In doing so, this publication investigates the First and Third World, and last but not least, examines what was known in the Cold War as the "Second" world – Eastern Europe. This was a task completed by Charlotta Kotik (who left Prague in 1970, made her curatorial career in the States, and is currently curator at the Brooklyn Museum, the producer of the show.) I do not have anything against her readings of the artworks by 7 women artists born in countries practicing state socialism (I.Dimitrova, M. Dipitova, E. Jablonska, K. Kozyra, T. Osyojic, B.Rossa, and M. Tomic), since, as we all know, there are many ways that we (be it in a feminist vein or not) read art. What is irritating is Kotik's understanding of the "totalitarian" period in Eastern Europe, where, as she comes to claim, modernism had flourished before 1940, and after 1945 Socialist Realism. She argues that in Eastern Europe "any form of modernism became highly suspect." Well, if one consults only one art historian (and for me the best one) who deals with post-1945 modernism in the "East", Piotr Piotrowski (whose major texts are available in English), one easily learns how and why communist states embraced "socialist modernism". Indeed, as of 1954, abstract art was the official art ideology in Socialist Yugoslavia. Even more annoying is Kotik's view of the "post-totalitarian" condition of women in Eastern Europe. Critical as she is about state-promoted gender egalitarianism and the absence of the political feminist movement in the East, she naively romanticizes the current, post-communist era by stating, for example: "For the women of Eastern Europe, being at home with their families was not only a practical goal but also a political statement – opposing the regimentation of women into cadres of the Heroes of Socialist Labor"[11] AMEN! Such a neoliberal approach completely neglects the fact that during the economic transition, it was mainly post-Socialist "new women" who lost their jobs, and that unemployment went hand-in-hand with demands from nationalist ideologues that women produce the NATION, that is, be Mother again, whose life is now to be organized according to anti-abortion laws. It was in fact the very first law that most (if not all) post-Socialist parliaments tried to pass after 1990. In passing, just as feminism as "capitalist ideology" was rejected by Socialist states before 1989, it is again rejected today, this time as "remnants of the Communist ideology" that introduced gender equality.

In answering more seriously the question from my title, let me quote again Charles Esche, with whom I share this belief: if "we" try to recall the feminist art from the past, we may see "how these works might continue to provoke and seduce in the light of a different, contemporary relationship to the image – the image of woman certainly, but also images in general."[12]

NOTES

[1] Charles Esche, What does it mean to say that feminism is back? A reaction to "Riddles of the Sphinx", in: Afterall, 15, 2006, p. 119.
[2] In 2006 two exhibitions were held in Switzerland: the first, "Cooling Out – Paradoxien des Feminismus", Kunsthaus Baselland, Muttenz/Basel, 13th August to 1st October 2006 was curated by Sabine Schaschl-Cooper; the other, entitled "It's Time for Action (There's no Option) – About Feminism", shown at Migros Museum, Zurich, 13th August to 22nd October 2006, was curated by Heike Munder. Both shows were reviewed by Edith Krebs, Springerin, Band XIII, Heft 1, Winter 2007, pp. 67-68). In 2007, MoMA in New York organized an international symposium "The Feminist Future: Theory and Practice in the Visual Arts", held on 26/27 January 2007. See the review by Mechtild Widrich, in Springerin, Band XII, Heft 2, Spring 2007, p. 65-66. Finally, last year two art journals were suddenly busy with feminism, namely, Artnews dedicated a special issue to "Feminist Art – The Next Wave" (vol., 106, no.2, February 2007), and "Feminism" was also a central topic in Frieze, No. 105, March 2007.
[3] Amelia Jones, 1970/2007: The Legacy of Feminist Art, in: Gender Battle, exhibition catalogue of the Galician Center for Contemporary Art (CGAC), Santiago de Compostela 2007, p. 300.
[4] WACK! Art and the Feminist Revolution was shown in MOCA, L.A. from 4th March till 16th July 2007, was shown in Washington D.C., will be on display in P.S.1 from February to June 2008, and it is due to tour to Vancouver October 2008 till January 2009. The catalogue was edited by Lisa Gabrielle Mark. WACK!, Los Angeles: MOCA 2007. See also "History Makers", an interview Amelia Jones made with C. Butler, Frieze, No. 105, March 2007.
[5] Global Feminisms was shown from 23rd March to 1st July 2007 in the Brooklyn Museum in New York. The catalogue's editors are Maura Reilly and Linda Nochlin (Merell Publishers 2007).
[6] Gender Battle/A batalla dos xeneros, exhibition catalogue of the Galician Center for Contemporary Art (CGAC), Santiago de Compostela 2007. Texts in Spanish and English.
[7] C.f. Inside the Visible – An elliptical traverse of 20th century art: in, of, and from the feminine, edited by Catherine de Zegher, who also curated the exhibition, Boston: The Institute of Contemporary Art, and Flanders: The Kanal Art Foundation, 1996.
[8] Cornelia Butler, Art and Feminism: An Ideology of Shifting Criteria, in: WACK!, op.cit., p. 15.
[9] Joan Kee, What is Feminist about. Contemporary Asian Women's Art, in: Global Feminisms, op.cit, p. 107.
10 Marsha Meskimmon, Chronology Through Cartography: Mapping Feminist Art Globally, in: WACK!, op.cit, p. 325.
[11] Charlotta Kotik, Post-Totalitarian Art: Eastern and Central Europe, in: Global Feminisms, op.cit., p. 157.
[12] Charles Esche, op.cit, p. 119.

* Articol publicat inițial în *Springerin*. Why is feminism suddenly so "sexy"? I Bojana Pejic – springerin 1_08_ Remapping Critique.webarchive (www.springerin.at), prin amabilitatea editoarei Hedwig Saxenhuber.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Sandra Dukic și Boris Glamocanin, *Ljubija kills*, obiect, tehnică mixtă, 2011

Repetitions and Returns... The visibility of Gender in Contemporary Exhibition Making

Text by CICELY FARRER

'If we talk about the context of art, it must also be in its specificity and mutability, not only in terms of the conditions of its making (the perspective of the artist) but also of its receptions (its relation with a diversity of viewers), and it is reducible neither to essence, as in the modernist tradition, nor to sociopolitical forces, a tendency in some postmodernist discourses.' (Jean Fisher)

In 1996 curator Catherine De Zegher orchestrated the exhibition Inside the Visible at the Institute of Contemporary Art in Boston; thirty women artists filled the galleries as the curator resituated the feminine in artistic practice. De Zegher's exhibition now marks a key moment in the history of art and exhibition making as she sought to make visible works of art from artists of diverse backgrounds and experiences. The exhibition housed key works from Yayoi Kusama, Hannah Hoch, Lygia Clark, Martha Rosler to Bhacha Lichtenberg Ettinger and many others.

The publication that accompanied Inside the Visible marked its place in history, creating the legacy of the exhibition before many had even had the chance to see it; the abundant pages framed the exhibition with a theoretical underpinning and situated it within art historical discourse by creating a repetition for the important marginalised artists that were subjected to invisibility within the male dominant ideal of the representation of contemporary art. Key names from contemporary art criticism and curating like Jean Fisher, Rosalind Krauss and Benjamin Buchloh to leading feminist art historian Griselda Pollock, formed the dialogue in correspondence to the dynamic experience of the exhibition itself.

The show resembled a gathering of women artists whose practices rejected simple roles as victims of patriarchy and in doing so marked an active shift; as writer Toni Del Renzio commented in *Art Monthly* in 1996, 'After this exhibition, neither art nor its history, theory or practice will ever be the same for men no less than for women.

As a curator, this exhibition has become a point of many returns in my practice and writing on art, especially in how it notably influenced the way I respond to artists' work. Further it contributes to how I approach the concerns, problems and celebrations of gender when formulating the contexts in which to present artists' works. A colleague and mentor recently responded to a discussion on developing an exhibition directly about gender, with an observation which although simple when she said it, proved incredibly influential on the exhibition curated; an exhibition needs not be about feminism to be feminist.

De Zegher's exhibition reflected an important moment in exhibition making and the condition of gender within contemporary art practice, both through its production and its multiplicity of reception. Inside the Visible marked a significant moment in the representation of art history that situated women artists in the 20th Century in their rightful, prominent position. Subsequently addressing gender within the current here and now, holds a different set of capitalist parameters, still based on patriarchy, than those that existed 18 years ago and so we should look to artistic and curatorial structures which respond and retaliate to our contemporary situations. Interrogating the issues of gender and sexuality in our present situation prompts a set of questions, two of which I will linger on; firstly, is there a place for exhibitions that take the complexity of gender as their starting point? And secondly, is an all women exhibition the formation that reflects these manifold issues? Taking this notion that an exhibition needs not be about gender to be feminist, I will present the works of two artists that complicate the role of gender in perception and their role-play within the group exhibition context.

1

2

In March 2013, *No one lives here* was on display at the Royal College of Art in London, the exhibition sought to explore the phenomenon of the digital condition; the age of the internet and prevalent hand-held internet devices which have seen a proliferation of images across the mainstream into our daily visions. The works of art created a complex scenario, critically reflecting segments of the diverse activity that takes place online and how it has infiltrated the quotidian experience.

Ephemera from the datacenter that housed Wikileaks in Sweden was situated alongside the urgency of films from Egyptian activist filmmakers Mosireen Collective and ingenious proto-internet works by Hito Steyerl. The work I am going to discuss is a piece from 2000 by American conceptual artist Jill Magid titled *LEGOland* which was projected twice in the gallery, looming high above the other art works, visible from every point within the exhibition. *LEGOland* is the result of a performative action that involved the woman artist walking around the city of Boston at night. Strapped to her ankle was a homemade surveillance shoe which was directed in on her body, up her skirt

and up towards the landscape of the city; Magid's legs and underwear, foreground the buildings visible in the night sky. The artist positions herself as subject in a dialogue with an audience she casts as voyeurs. This piece of silent video art was both provocative and straight-forward, the film is 8 minutes long without a narrative beyond the story of the non descript buildings in the background, however in the intent of the curators, of whom I was one, the art work unequivocally gendered the exhibition.

At the time we were conceptualizing the show, there was a widespread condemnation in the UK left wing media of the practice of online 'slut shaming' and online perversion towards women in public places on websites such as Facebook and Reddit, hosted through their lack of editorial responsibility to quickly remove the offending pages. The hyper-speed at which we now receive imagery, through the pearly digital screens that surround us has created a situation where gendered images have become constantly visible prompting the problematic and contested question – Is the internet essentially a patriarchal space?

The experience of the work in the exhibition was resolute, the viewer had to physically look up in order to see the film. However this was not simply a reversal of the gaze, this piece questioned the technological systems themselves that had enabled these types of looking to take place and the ideological structures within which this act of seeing takes place. The film pushed the audience to recognise the intimacy of these technology configurations and equally the vulnerability of the subject in these situations. Within this exhibition *LEGOland* explicitly acknowledged the gender trouble that takes place online as a result of the invasion of these devices into our everyday and intimate experiences.

The difficult question is whether this work gendered the exhibition for the better or worse; I'd argue that this work did not simply perform the role of a returned gaze; the work questioned the intimate nature of the accepted structures which survey us and in many ways, positioned the subject as the victim of the capitalist, patriarchal gaze which watches over not just women but against people in general.

Vocabulary by Russian artist Taus Makhacheva equally constructs a gender play, but this time the attention is on the expectations and pretences around masculinity in Makhachkala, the capital city of Dagestan. Makhacheva's film gazes on a man as he extends, crouches and contorts himself to accentuate his muscular build, wilfully drawing attention to his physique and associated lifestyle. The remnants of violence, celebrated and ambivalently performed as symbols of masculinity become fanciful motions of vanity and appearance.

Makhacheva renders the language of masculinity seen among these men as a constructed series of deliberated poses.

This work reverses the gaze in a different sense to Magid's as rather than questioning the habit of the voyeur; the patriarchal all seeing perverse gaze, *Vocabulary* considers the gender play

3

around the masculine in the specific context of the Caucasus. Although the context she plays to is defined by the practices of people within this social grouping, like its title, Vocabulary is translatable and speaks about the role of identity, image and role-play to a broader audience. The curated situation that I experienced Vocabulary in is important; the work was displayed within an exhibition titled *Spaces of Exception*, a project curated by the Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, at the Moscow Biennial 2013, in an offsite venue but nonetheless listed as part of it. Although the exhibition was developed for the year of culture between Russia and the Netherlands, the sentiment of this exhibition was adamantly politicised in contrast to the slow, subtle protest of the main Biennale exhibition. The exhibition title recalled Giorgio Agamben's, *States of Exception*; a book which looked at how post 9/11, a continued 'state of exception' allows democracies to extend their powers to become totalitarian states. The selection of artists reflected on art as a space for blunt or subtle political manoeuvrings within this perpetual 'emergency' circumstance; each work made a comment on the state of identity, sexuality, gender, political voice or geographic positioning in a global context but with a focus on Russia.

Within this space of exception, the dimension Vocabulary brought to the fore was a question of constructed masculinity. However this work did not simply arouse a discussion on the expectations of society on the individual or the male/female gender binary; instead it staged a ridiculing of patriarchy within global economic and political systems. Each of the art works touched upon people or places which are invisible to capital and are marginalised by a constant state of exception which privileges capital over any being; Makhacheva's video posited a side of the argument that provided the construct of gender within this space.

Returning to my earlier question of how gender is positioned in contemporary exhibition practice, what I have presented here is a side of exhibition making that looks out to the circumstance in which the art is received; the audience and their multiplicity of contexts. Looking back at *Inside the Visible*, although the exhibition was not as simple as making a diverse group of 20th century women artists' practices visible, in many ways this is the legacy that it has retained and with great achievement. The significance of this exhibition in part attributes to the fact that it is no longer unusual for women artists to feature in museum retrospectives and large curated exhibitions. That women still amount to a tiny portion of artists represented by commercial galleries perhaps is even more signal to the complex role of gender within monetary and capitalist systems which arguably structured around patriarchy.

Neither of the exhibitions addressed here was specifically about gender but in their global, outward looking imperatives, the curators touched upon the position of gender within the complex situations in which their audiences operate. Therefore amongst the arguments laid forth in the respective shows, each was feminist but in attitude rather than thematic.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Jill Magid, *Surveillance Shoe*
2 - *No one lives here.* Installation view. Image: courtesy of the Royal College of Art
3 - Taus Makhacheva, *Vocabulary 3.*
Courtesy of the artist

La mujer indocumentada (II)
Gânduri despre relaţia artei româneşti actuale cu feminismul

text de **ADRIANA OPREA**

1. Marele Artist este opus femeii. Adevăratul artist este fundamental altfel, nu?; el se opune societății, naturii, istoriei personale, deci Femeii. Asta face din femeia care e artist cineva care internalizează un conflict irezolvabil, ea iese prost oricum ar da-o. Dacă ești un artist bun, nu ești femeie (nu ești bună în virtutea faptului de a fi femeie, ci în ciuda acestui fapt, trebuie să negi femeia); dacă ești femeie ca artist, nu ești un artist bun (feminitatea care transpare în arta ta o devalorizează, nimeni nu te recunoaște ca Artist). Sinele femeii artist se întoarce împotriva sieși, femeia nu-și poate găsi refugiu în ea însăși, e în conflict pentru că în artă să fii femeie presupune să nu fii (au spus-o feministe celebre). Cariera, succesul și stima de sine profesională a artistelor femei stă în dinamica acestui conflict. De aici provin, după mine, nervozitatea, iritarea, nemulțumirea și jena femeilor artist atunci când sunt numite, foarte corect altminteri, ceea ce sunt, femei și artiste, și de aici reticența lor de a participa la expoziții „cu femei" sau la expoziții feministe (tot de aici scepticismul pe care l-a înregistrat mai ales în rândul femeilor artist o expoziție ca *Good Girls* de la MNAC în 2013). Confruntând o femeie artist cu asemenea întrebări, apartenențe, realități, o pui în conflict și firește că nu-i place (chestionarul proiectului *Arheologie feminină* din 2001 făcut de Magda Cârneci și Aurora Dediu în *Observator Cultural* arată disconfortul evident al unora dintre respondente în fața chestionarului însuși, de ce li se pun întrebări despre ele ca femei?) Fenomenul este acut în România. Și straniu, fiind contraintuitiv la o adică să zici despre tine – sau să te enerveze când ți se spune – că exiști: „Sunt, dar nu sunt!, o femeie în artă".

2. Artistul cu A mare este universal, deci nu are sex, nu are gen. Dar asta înseamnă un singur lucru: el e masculin. Patriarhatul a universalizat și esențializat o particulară deasupra tuturor celorlalte (celelalte, altele): dacă nu ești masculinul (eul, sinele, spiritul, rațiunea, limbajul, publicul, prezența, vizibilul), nu ești universal. Ești diferența, adică „altceva decât", celălalt, sexul, imaginea, emoția, lumea fără sens, viața și moartea, existența, natura, misterul, privatul, absența, lipsa, nimicul, invizibilul („femeia e fizică, bărbatul e metafizic", „femeile sunt umbre ale unui gând" etc.). Feminismul s-a născut poate din întrebarea formulată iar și iar: cine e Celălalt? El rămâne în orizontul eului masculin, față de care e fie mai mult (lumea, misterul etc.), fie mai puțin (natura, emoția). Femeile artist, inclusiv cele românce, au pendulat mereu între două „orori": supra-feminizarea (a fi mai feminizate decât sunt prin supra-dimensionarea a ceea ce se consideră, vezi mai sus, feminin: sentimentul, intimismul, natura), și sub-feminizarea (a fi considerate mai puțin feminine decât sunt, ca niște femei deghizate în bărbat, prin supra-valorizarea a ceea ce se consideră masculin în ele: „ai o minte bună, de bărbat", „faci o artă atât de puternică încât am crezut că ești bărbat" etc). Ele fug de ambele, refuzând să fie Femeia esențializată prin raportare la masculin; și au dreptate simțind instinctiv că esențializarea Femeii în artă (= *handcraft*, lirism, decorativ, imponderabil) e de fapt ne-esențializarea ei pentru artă, e ceea ce le face dispensabile, *of second rate*. O mare dilemă atunci, ce înseamnă să vrei să fii ceea ce ești, femeie în artă? Cum să te definești ca altceva decât Altceva-ul? Nimeni nu a ajuns acolo, dar tocmai acolo vor feministele să ajungă, să conceptualizeze eul feminin ca altfel decât negație, absență (în sensul ăsta feminismul e o gândire profund reformatoare și utopică, vrea să construiască femei și bărbați care nu există încă).
Foarte puține artiste rezistă chingilor acestor aporii logice și existențiale, de obicei cedează și se retrag în dinamica conflictuală a lui „Sunt și nu sunt femeie în artă". Refuzul sau neputința de autodefinire ca femeie fac imposibil pe undeva feminismul însuși; nu poți lupta pentru cineva care nu are identitate și

cred că acesta e unul din blocajele reale în calea feminismului în arta din România. Cu atât mai mult cu cât artistele romånce tinere sunt astăzi parte din masa uriaşă de artiste care se mişcă în arta internaţională, indistinct faţă de bărbaţi, dar tocmai de aceea într-o nouă, mult mai perfidă marginalizare şi invizibilitate, de data asta deschisă şi democratică. Femeile artist sunt peste tot în sistemul global al artei, ai zice că feminismul şi-a atins scopul în cazul lor, de ce să mai acordăm atenţie presupusei lor probleme; şi care ar mai fi aceasta, oare nu e, iată, rezolvată? De fapt, ele sunt peste tot şi nicăieri.
O altă consecinţă perversă a aceleiaşi dileme e „invizibilitatea" ca atare a artiştilor români bărbaţi, de toate generaţiile. Arta românească fiind în mod tradiţional (modernist) o artă a Artiştilor (fără sex şi gen), artistul român bărbat, ca bărbat, e o enigmă la fel de mare ca a artistei. Şi el e peste tot şi nicăieri. Dacă vorbeşti despre identitate sexuală, vorbeşti despre femei, nu despre bărbaţi. Nu există o problematizare a masculinităţii în arta românească, nici măcar o identificare cât de cât inteligibilă a problemei, nemaivorbind că niciun artist bărbat (nu doar de la noi, de pretutindeni) nu e îngrijorat, cum este orice femeie artist (de pretutindeni), de faptul că a fi bărbat i-ar putea deforma gândirea, arta, cariera sau că ar influenţa nefast felul în care e perceput. Chiar feminismului însuşi i s-a recomandat să uite puţin de femei şi să facă în schimb din bărbaţi un subiect de gen (un feminism fără femeie). O mai veche idee vehiculată printre tinerele curatoare române e de a face o expoziţie despre masculinitate în arta românească. Discutarea masculinităţilor şi a feminităţilor din arta noastră ar fi importantă, fie şi numai dacă te gândeşti că relativa desprindere, luarea unei oarecari distanţe critice faţă de marile valori moderniste (Artistul, Geniul, mitologia mediului, Pictura, old media, autenticitatea, meşteşugul), în ton cu aceeaşi desprindere în arta occidentală (convenţional, din 1960 încoace) se produce în arta contemporană diferit de la artistă la artist. S-a remarcat just că cele care au fost sistematic excluse, marginalizate de marile categorii de mai sus, nu se vor simţi mânate să tânjească după ce nu au avut niciodată şi nici să jubileze la detronarea marilor mituri care nu le-au vizat nicicând. Nu poţi pierde ce nu ai avut vreodată. Femeile artist nu vor regreta că Autorul a murit, că mitul romantic al artistului damnat şi genial nu mai are trecere, că arta nu mai spiritualizează lumea. A fost femeia vreodată Autorul, Geniul, Artistul damnat, alcoolic şi tenebros? şi tocmai acum, când poate fi, Autorul însuşi a murit. Ce ghinion. Aşadar, femeile şi bărbaţii artişti se raportează în fapt diferit la schimbările produse de arta contemporană (la postmodernism de pildă), la moartea şi resurecţia marilor mituri artistice. Trebuie văzut în ce fel.
3. „Ce vrea feminismul? Ce vor feministele?" sunt variaţiuni actuale pentru „Ce vor femeile?" (celebra Was will das Weib? freudiană). Totuşi, nu cred în indiferenţa ostentativ afişată de către artiştii români bărbaţi (şi femei) faţă de feminism. Aparent, ei sunt masiv dezinformaţi, încurcă noţiuni, fac confuzii şi glisări de sens, folosesc termeni neclarificaţi, se dezinteresează de subiect. Din contră, eu cred că e o strategie defensivă pe jumătate conştientizată – de bagatelizare, ridiculizare, minimalizare a subiectului şi a realităţilor ţintite de el, pentru că le resimt instinctiv ca fiind „duşmanul". Ceea ce el şi este, feminismul este într-adevăr duşmanul masculinităţii normative, suverane, conforme patriarhal, fiind în subsidiar aliatul masculinităţilor neconvenţionale, libere, „alternative" la modelul dominant. Deci aliatul bărbaţilor de fapt, dar asta se discută acum în arta românească numai în cercuri de artişti şi profesionişti sensibili la problematica *queer*/LGBT/minorităţi sexuale, lipsind cu desăvârşire din arealul majoritar al artiştilor să le zic *mainstream* (şi să le zic şi *straight*). Feminismul este respins ca „duşman" şi pentru că e asimilat, dintr-o (falsă, cred eu) neştiinţă, cu formele lui radicale (păcat, tot eu zic, pentru că acelea sunt cu adevărat cele mai faine).
Am fost învăţaţi (de manualul modernismului), că „arta nu poate fi rea pentru nimeni", cum s-a spus, că nu are nicio legătură cu nedreptatea, oprimarea sau violenţa, cu impurităţi precum sexul, clasa socială sau etnia celor care o practică sau recepteazǎ. Or feminismul e şi un „marketing al diferenţei", căci nu doar femeia, ci toţi Ceilalţi feminizaţi prin discriminare îşi găsesc cauza exprimată prin el: minorităţile sexuale, etnice, rasiale. Şi în lumea artei subîntinsă de relaţii de putere, sărăcia, precaritatea, statutul incert financiar şi nesiguranţa locului de muncă sunt situaţii şi realităţi feminizate. Lumea artei la noi, ca peste tot, e o lume plină de intern-i, voluntari, asistenţi – majoritar femei foarte tinere. Munca şi timpul petrecut muncind, remunerarea, contractualitatea relaţiilor de muncă în arta românească actuală sunt subiecte discutate deocamdată, din câte ştiu, doar de stângişti. Arta poate fi rea pentru studentele cărora li s-a spus „Nici măcar să nu încerci să vii la clasa mea, eşti fată şi te pic" (UAD Cluj) sau „Vezi vreo femeie în tabloul cu profesorii universităţii? Nu. Nici nu vei vedea" (UNARTE Bucureşti). Minuni întâmplate după anul 2000. Mai poate spune cineva că sexul şi puterea (combinaţie fatală) nu există în artă?
Lumea artei la noi e o lume polarizată între artişti şi curatoare, comentatoare. Deocamdată vedetele din mediul artei româneşti contemporane, cei care punctează internaţional, sunt în centrul atenţiei şi primesc laurii, sunt majoritar bărbaţi, în timp ce acelea care organizează, istoricizează, asigură cadrul critic local al acestui spectacol sunt majoritar femei. Cu o imagine din Julio Cortazár, un cub alb fosforescent pulsează de viaţă înconjurat de un hău întunecos care e mintea, conştiinţa din jurul vieţii luminoase. Mi se pare că sincronia pe 2 etaje diferite de la MNAC a artistelor din expoziţia feministă *Good Girls*, 60 de femei, cu Mircea Cantor din propria-i retrospectivă, 1 singur bărbat, a metaforizat fără vreo regie (din pură coincidenţă), o disimetrie asemănătoare: omniprezenţa femeilor şi masificarea lor invizibilă vs. omniprezenţa bărbaţilor şi individualizarea lor hipervizibilă. Dar deşi feminismul face parte din orizontul de cunoaştere şi de referinţă a din ce în ce mai multor artiste române tinere (într-o proporţie mai mare după 2000 decât până atunci), Mircea Cărtărescu are încă dreptate spunând că feminismul în România are mult cap (cerebralizarea invocată mai sus), dar nu are trup. Dacă în România femeile în artă sunt multe, feministele în artă sunt puţine. Feministe de cursă lungă ca Magda Cârneci, Marilena Preda-Sânc, sau grupul h.arta, sau artiste ca Veda Popovici, Flavia Lupu, sau curatoare ca Olivia Niţiş, avem, dar totuşi feminismul românesc este în primul rând socio-politic, ONG-ist, academic, şi nu artistic. E nevoie de noi sondaje pentru a afla starea de pe teren în prezent, cum fusese chestionarul din 2001 sau numărul special al revistei *Artelier* din 1999/2000. Una din ideile importante enunţate în primul este lipsa reală a modelelor formatorii feminine pentru femeile din România. Corelată cu constatarea că „bărbaţii gândesc micuţ despre femei", această lipsă poate fi o cauză a faptului că „învăţăm, culturalmente, o feminitate săracă" (conf. Aurora Liiceanu). Atunci când există, modelele feminine (*foremothers*) sunt de regulă anonime, discrete, nepublice: profesoare dăruite sau mame devotate. Reperele culturale ale femeilor şi ale bărbaţilor sunt covârşitor masculine. Patriliniaritatea canonului personal al artistelor române (mă gândesc la reprezentarea lui indirectă la artista Oana Fărcaş, în picturile cu artişti ca Bacon, Neo Rauch sau Picasso în atelier, ea pictând anterior şi o serie numită *Men of My Life*) arată grija pentru o legitimare paternă a propriului discurs. Dacă sunt modele, mamele sunt în general purtătoare, transmiţătoare ale cunoaşterii şi profesiei (profesoare: Iulian Mereuţă marcat sub formarea Lolei Schmierer Roth), nu producători ai cunoaşterii, căci aceştia sunt totdeauna taţii (Camil Ressu pentru Geta Brătescu). Dar la fel de adevărat e că există în prezent un solid model de continuitate profesională pe linie feminină în istoria artei româneşti (care a dat rod în zona feminină curatorial-critic-discursivă de care vorbeam). El merită o discuţie separată.
4. Incitantă afirmaţia unei cunoscute pictoriţe contemporane, Marlene Dumas: „I paint because I am a country girl. Clever, talented big-city girls don't paint". Oare la ce se referă exact? To be continued.

Prima parte a acestui eseu a apărut în revista ARTA, nr.10/2013.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Flavia Lupu, *Prinţesa lu' tata – la cutie*, 2014/Daddy's Little Princess – *In a Box*, Live Performance, cutie de lemn 183 x 50 cm/wooden box 183 x 50 cm, Plexiglass, rochie/dress, 2014 (fotografie de Mario Ionescu din expoziţia *Momentum 2*, curatoare Olivia Niţiş, Aiurart contemporary art space). Credit: Flavia Lupu

Arheologie feminină/istă

1

2

3

7

8

9

13

14

15

19

20

21

text de **MAGDA CÂRNECI**

Cu un recul de aproape 15 ani, am să notez aici câteva informații și idei despre un proiect cultural feminist de o oarecare anvergură, pe care l-am inițiat împreună cu Aurora Dediu Király în anul 2000. *Arheologie feminină/feministă* s-a născut din dorința de a apropia personalități feminine ale unor domenii diverse și care nu comunică suficient între ele, în jurul unei atitudini mai fățiș angajate față de tematica feministă. Într-un mediu social încă marcat de sechele post-comuniste, cu rigidități, conformisme, pudibonderii și frici iraționale, într-un ambianță publică în care mai ales probleme economice și politice constituiau priorități turbulente în interiorul unei mari confuzii colective, pe o scenă culturală în care încă era de bonton să refuzi curente de idei prea radicale față de letargia ideologică anterioară, a propune un proiect artistic declarat feminist constituia un gest de oarecare curaj. E adevărat că de la

4

5

6

10

11

12

16

17

18

22

23

24

începutul anilor ‘90 a apărut la București un grup feminist extrem de activ, condus de Mihaela Miroiu și Laura Grünberg, grup care a reușit să-și facă simțită prezența publică și față de care am fost apropiată. Sub influența călătoriilor mele de studii în Occident și a lecturilor principalelor teoreticiene feministe, am simţit impulsul unei atitudini publice care să-și asume o anumită postură intelectuală și o anumită gestică artistică legată de tematica de gen. Am găsit în Aurora Dediu Király o companioană dedicată și pasionată, cu care am pus la cale acest proiect. Simplu spus, a fost vorba despre un proiect feminist realizat cu un instrumentar cultural. Cele două autoare (cea dintâi – scriitoare și critic de artă, cea de-a doua – artist fotograf și manager cultural) au selectat un număr (inițial) de 50 de femei-personalități ale României de atunci și le-au invitat să participe la proiect în două moduri complementare: răspunzând la un chestionar cu câteva întrebări și lăsându-se fotografiate. În *Arheologie feminină/istă* au fost prezente

finalmente doar 24 de femei cunoscute: în ordine alfabetică – Ruxandra Balaci (curator și critic de artă), Geta Brătescu (artist vizual), Ioana Brătianu (politican, singura care nu a răspuns la chestionar), Magda Cârneci (scriitor și critic de artă), Mariana Celac (arhitect), Irina Cios (curator și manager de artă), Maia Ciobanu (compozitor), Laura Grünberg (sociolog și activistă feministă), Aurora Liiceanu (psiholog și scriitor), Raluca Ianegic (coregrafă), Anca Manolescu (teolog), Mihaela Miroiu (filosof și activistă feministă), Amelia Pavel (istoric de artă), Simona Popescu (scriitor), Sandra Pralong (politician și activist social), Marilena Preda-Sânc (artist vizual), Doina Rotaru (compozitoare), Cristina Sabău (designer), Monica Spiridon (eseist cultural), Saviana Stănescu (autor dramatic), Simona Tănăsescu (ceramist și manager cultural), Alexandra Titu (istoric și critic de artă), Roxana Trestioreanu (artist vizual) și Gabriela Tudor (manager cultural).

Chestionarul amiabil la care cele 24 de invitate au răspuns a conținut întrebări cu o tentă mai degrabă larg culturală decât aplicat feministă.

Ele sunau cam așa:
1. Ați putea să enumerați valorile pe care le considerați esențiale pentru dvs.?
2. Ați fi dispusă să numiți: figura feminină din cultura română pe care o apreciați în mod deosebit și de ce?; figura feminină din cultura universală care v-a impresionat cel mai mult și de ce?; o figură feminină mitologică pe care o considerați simbolică pentru dvs?;
3. Aveți o expresie celebră pe care o aplicați ca pe o formulă de viață?;
4. Există vreo descriere a dvs. făcută de un bărbat, în care vă recunoașteți?;
5. Ce înseamnă să fii femeie în România de azi? E dificil? E provocator?;
6. Ce reprezintă feminitatea pentru dvs. ca valoare pozitivă? Dar negativă?...

Răspunsurile primite, interesante și sofisticate, împreună cu fotografiile făcute de Aurora Dediu Király acasă la cele 24 de femei invitate, au fost apoi arătate sub forma unei expoziții la Centrul Internațional de Artă Contemporană (CIAC) din București, la finele anului 2000 și începutul lui 2001 (cu sprijinul fundației KulturKontact din Austria, o fundație specializată în încurajarea artiștilor vizuali din Europa de Est, în special a femeilor). E adevărat că expoziția de atunci prezenta doar rezultatele primei jumătăți a proiectului (cu doar 24 de femei).
Se mai intenționa ca după o a doua expoziție din cadrul proiectului, fotografiile și textele să fie tipărite într-un volum. Finalmente, răspunsurile celor 24 de femei din proiect au fost publicate, împreună cu fotografii, doar în câteva numere succesive ale revistei *Observator Cultural* din 2001[1], iar albumul nu a mai fost editat niciodată.
Sigur, din perspectiva timpului trecut, se poate constata cu ușurință caracterul relativ limitat sau timid al abordării așa-zis feministe de atunci, învăluită într-o problematică culturală cu caracter destul de general, ce voia să pună în lumină existența multor femei remarcabile pe scena publică românească, care abia începea să le cunoască și recunoască.
Nu voi face apel la dezbaterile complexe și sofisticate ale post-feminismului apărute de atunci încoace pentru a analiza acest proiect în care a contat mult prietenia, solidaritatea și stima reciprocă.
Arheologie feminină/istă a cunoscut un cert succes de public în epocă și, prin prestigiul numelor implicate, a deblocat reticențe și temeri, a fluidizat o anumită receptare și recunoaștere publică a rolului femeilor și a încurajat gesturi și așteptări într-o lume care a mai avut nevoie de peste zece ani pentru a-și constitui un patrimoniu de scrieri literare și teoretice și de fapte artistice feministe suficient de consistent.

[1] *Observator Cultural*, numerele 45-46, 47, 48, 50, 51, 52, 53 din 2001.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Ruxandra Balaci
2 - Geta Brătescu
3 - Ioana Brătianu
4 - Magda Cârneci
5 - Mariana Celac
6 - Irina Cios
7 - Maia Ciobanu
8 - Laura Grünberg
9 - Aurora Liiceanu
10 - Raluca Ianegic
11 - Anca Manolescu
12 - Mihaela Miroiu
13 - Amelia Pavel
14 - Simona Popescu
15 - Sandra Pralong
16 - Marilena Preda-Sânc
17 - Doina Rotaru
18 - Cristina Sabău
19 - Monica Spiridon
20 - Saviana Stănescu
21 - Simona Tănăsescu
22 - Alexandra Titu
23 - Roxana Trestioreanu
24 - Gabriela Tudor

Feminine/st Archeology (2000-2001)

At the International Center of Contemporary art in Bucharest (CIAC), a first (and last) exhibition of the project Feminine/st Archeology, initiated by Magda Carneci and Aurora Dediu Király took place from December 2000 until the end of January 2001. It was a declared feminist project realized with cultural instruments. The two initiators – Magda Carneci, writer and art critic, and Aurora Dediu Kiraly, photograph artist and curator – have selected a number of 24 women who were cultural personalities, active on the public scene at that moment in Romania. The 24 women were invited to participate in the project in two ways: to answer a questionnaire and to let themselves photographed. The exhibition in the CIAC presented the results – texts and photos – of these two parts of the project. The chosen feminine personalities were, in an alphabetical order: Ruxandra Balaci (art curator), Geta Brătescu (visual artist), Ioana Brătianu (politician), Magda Cârneci (writer, art critic), Mariana Celac (architect), Irina Cios (art critic and curator), Maia Ciobanu (composer), Laura Grünberg (feminist sociologist), Aurora Liiceanu (psychologist), Raluca Ianegic (choreographer), Anca Manolescu (theologian), Mihaela Miroiu (feminist philosopher), Amelia Pavel (art historian), Simona Popescu (writer), Sandra Pralong (politician), Marilena Preda-Sânc (visual artist), Doina Rotaru (composer), Cristina Sabău (graphic designer), Monica Spiridon (cultural essayist), Saviana Stănescu (playwright) , Simona Tănăsescu (visual artist and art manager), Alexandra Titu (art critic and historian), Roxana Trestioreanu (visual artist), Gabriela Tudor (cultural manager).

Here are the questions answered by the participants:
1. Could you ennumerate the values which you consider essential for yourself?
2. Would you name:
- the feminine figure from the Romanian culture whom you appreciate the most ? Why ?
- the feminine personality from the universal culture whom you admire the most ? Why?
- a mythologic female figure whom you consider symbolic for yourself?
3. Do you have a favorite expression about the way your life should evolve ?
4. Is there any description of you done by a man, in which you can recognize yourself ?
5. What does it mean to be a woman in present-day Romania? Is it difficult, is it challenging?
6. What is femininity for you? Is it a positive alue? A negative one?
Later, the Feminine/st Archeology project was published in several issues of *Observator Cultural* weekly magazine during the year 2001 (issues 45-46, 47, 48, 50, 51, 52, 53).

Drepturile egale încep în dulap: Poate fi moda un subiect feminist?

text de **LIVIANA DAN**

Așa cum barocul produce melancolie, socialul în criză decide să producă glamoare. Analitică, meditativă, urbană, glamoarea este stil, modă, artă. Dar glamoarea este și bluza albă a lui Marilyn Monroe și un motto al lui Kenzo cutremurat de chic intelectual: “Let your dreams blossom, tomorrow is beautiful/ Träumen sie die schöne Welt von morgen. Până la sfârșitul sec. XVIII, stilul era un termen de specialitate al unui sistem literar retoric: J.J. Rousseau îi dă individualitate, iar Friedrich Schlegel rămâne cunoscut ca primul cercetător al trendului. Fragmentul 216 din *Tendenzen des Zeitalters* a devenit celebru „Der eine Vorschritt einer linearen Geschichte hat sich zerfasst in Trends”, trendul fiind un fel de oracol pe care îl descifrează doar cei ce cunosc trecutul. În sec. XIX, stilul este produs pentru a fi observat: de la Baudelaire la Oscar Wilde, prinţul negru al eleganţei, este plin de stil, atemporal. Există negru în ţara utopiei? se întreabă cei ce ignoră stilul.

Neignorat, stilul este în legătură intimă cu fericirea și libertatea. Trecut printr-un proces de *spinning*, stilul este modă, stil de viaţă, sexualitate, politica corpului, hiperlux, mitologie tandră, acceptarea eului. Stilul este un loc, o întâlnire, o dramă, culoarea. Este o amintire din copilărie, mai multe insomnii într-o cameră de hotel, o ironie romantică.

Demersul curatorial pentru *In full dress*[1] era, de fapt, o categorică raportare la stil. Cum se raportează la stil corsetul de tip Gaultier al Liei Perjovschi, produsul de stil fără accesorii, fără linie de lansare sau linia de lansare / eticheta, punga, hârtia de ambalaj / fără produs? Lia Perjovschi conceptualizează stilul și linia modei. Cum se raportează la stil haina ruptă din zid, costumul efemer al Getei Brătescu? Este lux clasic în reacţia Anei Lupaș de a considera pânza umedă o identitate aproape utopică? Este luxul ostentativ al Alexandrei Croitoru predispus să scoată la iveală mai multă dantelă? Cultura luxului ostentativ se bazează în mare parte pe un sistem vizual de tipul Discodiva, ori MTV, ori estetica ID-ului lansată de Terry Jones. Luxul ostentativ vinde imagini de o claritate consistentă. Ce mașini conduc, ce haine îmbracă, ce mănâncă cei ce acceptă luxul ostentativ. Prin fotografia de modă se impune o estetizare pozitivă atât de necesară vremurilor confuze pe care le trăim. Cum se raportează la stil haina formală, corpul ca obiect mecanic teatral, deconstruit de Unda Popp, ori haina credibilă, informală, stilul rebel al grupului 2D / Mirela Dăucean și Aurora Dediu?

Trebuie citite în cheie feministă ori rămân în paradigma stilului tainele Didonei din instalaţia Getei Brătescu, mitologia unei case și a unei persoane din instalaţia Marilenei Preda-Sânc ori puternica inserţie a eului în instalaţia Roxanei Trestioreanu? În discursul actual al artei, criza compoziţiei este înlocuită de imaginarul fluid al stilului. Stilul este protest, manipulare, dar mai ales putere. Stilul influenţează arta. Stilul a devenit ceea ce vroia să devină arta: *Zeitgeist*. Stilul captează aerul timpului, mirosul timpului dacă ne gândim la Coco Chanel. Ori desenează timpul dacă ne gândim la Yamamoto și este reconfortant să ne gândim la ei.

Liza Fischer a citit în cheie feministă acest demers curatorial. De la Mary Wollstonecraft la Naomi Wolf, feminismul a preluat linia puternică a modei. Femeia puternică este o luptătoare vizibilă și, dacă porţi lucruri extravagante, oamenii privesc și ascultă. Relaţia dintre modă și feminism a fost mereu ambivalentă. Moda a fost mereu legată intim de femeie și de rolul ei social. Moda este expresie. Îmbracă identităţi, dă semnificaţii și este conștientă de sine. Începe oarecum romantic. Accesoriile preferate de femei erau în special verzi, albe ori violet. Codificau astfel o normă dorită. Give / green-verde / Woman / white-alb / the Vote / violet-violet. Ulterior femeile renunţă la corset și îmbracă pantalonul. Unisexul jeanșilor și puloverele negre pe gât dizolvă rolurile genurilor. Moda devine relevantă și are agendă politică. Hippies anilor ‘70 au revoluţionat atitudinea în modă și au pus în discuţie ulterior condiţiile sociale. Yuppie / young urban professionals ai anilor ‘80 au demonstrat cum economia și moda sunt într-o relaţie reciprocă, orientată spre profit. În perioada Dinkie / double income no kids se conștientizează refuzul modelului tradiţional al familiei. Femeile puternice și grupările Bobo / Bourgeois Bohemian sunt elite sociale care impun stilul timpului modern. Tipul de femeie al sec. XXI este gata să folosească tot fără să uite de ea însăși. Este femeia care, pe lângă succes, nu dorește să renunţe nici la calitatea vieţii ei.

Cross-dressing face modă, Drag-Queens impun jocurile infinitului peste limitele sexualităţii. Moda devine armă ideologică, un instrument al intereselor de profit și putere.

[1] *In Full Dress*, Muzeul de artă Brukenthal, Sibiu, 2000, curator Liviana Dan.

1

2

3

4

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Roxana Trestioreanu și Unda Popp în expoziţia *In Full Dress*, Muzeul Brukenthal, Sibiu, 2000
2 - Lia Perjovski și Marilena Preda Sânc în expoziţia *In Full Dress*, Muzeul Brukenthal, Sibiu, 2000
3 - Unda Popp, Performance de costum în expoziţia *In Full Dress*, Muzeul Brukenthal, Sibiu, 2000
4 - *In Full Dress*, Fotografie de grup: Unda Popp, Liviana Dan, Alexandra Croitoru, Geta Brătescu, Marilena Preda Sânc, Mirela Dăuceanu, Doina Simionescu, Aurora Dediu (Király), Irina Cios, Lia Perjovski, Roxana Trestioreanu

Fotografii de Mircea Stănescu, prin amabilitatea Livianei Dan

EU, EN, ICH (II)

Eu, En, Ich (II)
Magda Cârneci, Aurora Király, Marilena Preda-Sânc, Roxana Trestioreanu
Cu un comentariu de Laura Grünberg
Victoria Art Center, București
23 septembrie – 19 octombrie 2013

Nevoia de „tricksteri" femei

text de **LAURA GRÜNBERG**

În 1993 avea loc la București prima expoziție de artă cu conținut declarat feminist: „Eu, En, Ich" – repetând în titlu pronumele „eu" în română, maghiară și germană – expoziție care a trezit atunci multe rumori. Cele 3 protagoniste ale momentului, Marilena Preda-Sânc, Roxana Trestioreanu și Magda Cârneci, însoțite de comentariul critic al Alexandrei Titu, propuneau instalații vizual-sonore care afirmau, cu un anume curaj pentru epocă, dreptul la recunoașterea și exhibarea specificității feminine, într-o lume abia ieșită din pudibonderia și cenzura comunistă.
La 20 de ani de atunci, în această a doua ediție a expoziției, în care grupului de trei i s-a alăturat Aurora Király iar comentariul a fost semnat de Laura Grünberg, este explorată tematica amplă a miturilor contemporane dintr-un punct de vedere feminin/feminist. De la mitul personal la mitul familial, de la mitul socio-politic la mitul național, sunt abordate multimedial, cu tehnici vizuale moderne, seriile de identități suprapuse și contradictorii, iluzionante și tensionante, care ne constituie și pe care e nevoie să le transgresăm ca să devenim noi înșine.

1

Mitul este limbaj. Este, așa cum spune Claude Levy Strauss, o poveste ce traduce aporiile logice ale dualității același-altul. Mitul trebuie spus pentru ca el să existe. Miturile sunt pline de „tricksteri", de obicei bărbați (cel mai cunoscut fiind Prometeu!), personaje controversate, care încalcă reguli, nu respectă convenții, au comportamente nelalocul lor, doresc să provoace autoritatea, să spună lucrurilor pe nume și să își asume consecințe. Antinomist prin excelență, erou civilizator, histrionic, înșelător și înșelat, tricksterul se luptă cu greutățile vieții, își descoperă puterile spiritului și trupului, fiind când înțelept când absurd, când serios când șugubăț, dar mereu entuziast (Raul Radin, 1956, *The trickster*, NY: Schocken Books). Deseori prin ceea ce fac, tricksterii devin de fapt, cu sau fără voia lor, responsabili de modul în care lumea arată și încotro o ia. Femeile (și mai ales feministele) pot, dar mai ales trebuie, să fie tricksteri. Ele

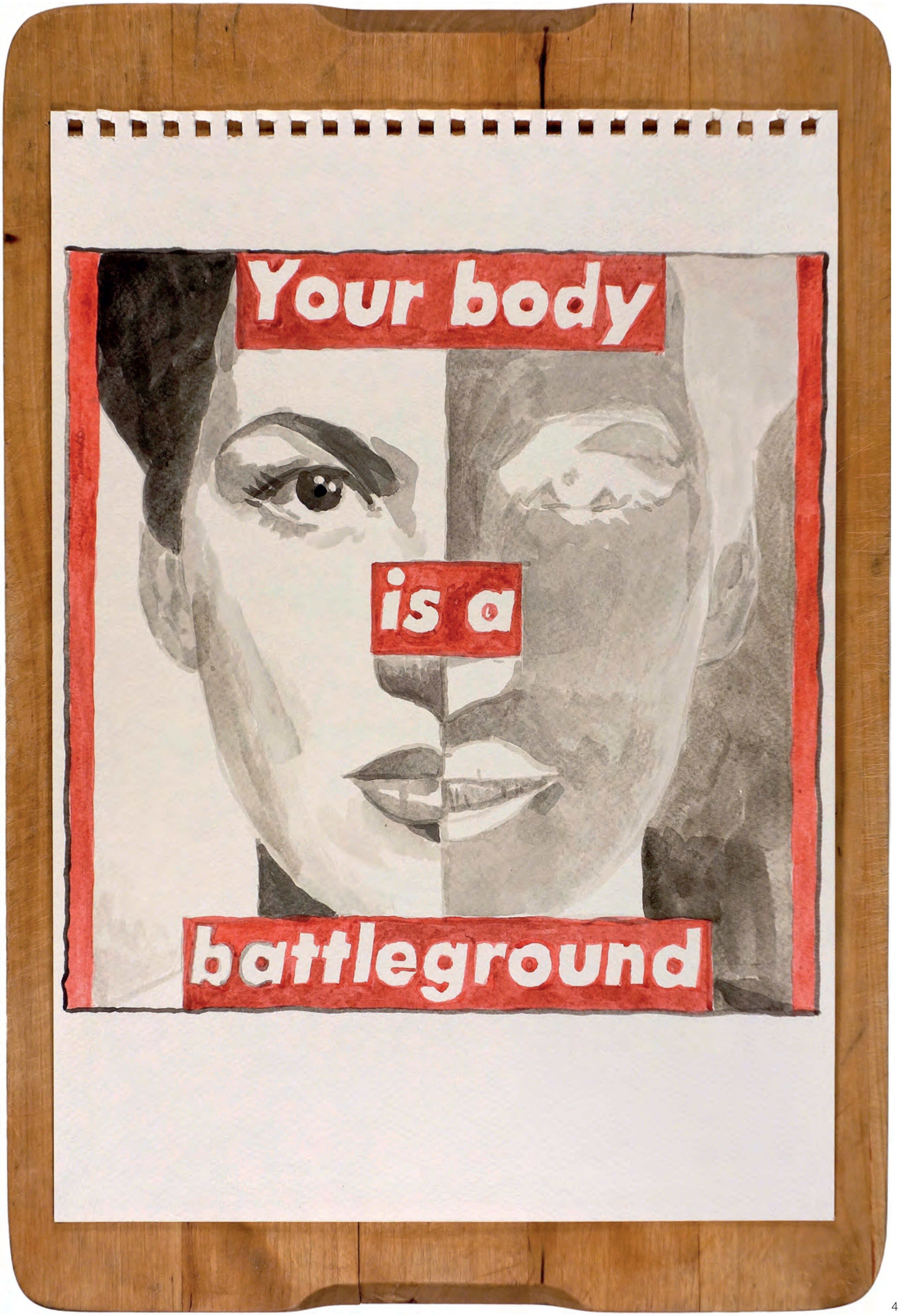
2

trebuie să fie „bounder crossers" (Lewis Hyde), să jongleze printre identități impuse, să încalce frontierele echivoce dintre bine-rău, sacru-profan, feminin-masculin, tânăr-vârstnic, normal-anormal etc., pentru ca apoi să schițeze alte frontiere, deconstruind și reconstruind miturile creatoare de identitate colectivă și individuală, mituri la a căror facere au luat parte, de cele mai multe ori, în calitate de spectatoare și nu de autoare, în calitate de consumatoare și mai puțin de producătoare. Poveștile tricksterilor spun de fapt, într-un mod aparte, neconvențional, cum este creată o cultură, care e natura comportamentului uman, cum se perpetuează gândirea dihotomică. Avem în această expoziție patru asemenea povești în care ni se spune, în registre diferite, faptul că suntem modelați de lucruri pe care nu le vedem. Avem povești vizuale legate de meta-mituri precum cele naționale și politice suprasaturate în genere de eroi, modele sau spații „masculine” printre care, cu ironie și tandrețe, se autoplasează Magda Cârneci sau Marilena Preda-Sânc, semnalând prin prezența lor sau a lucrurilor dragi lor invizibilitatea generică a femeilor și femininului în metadiscursurile formatoare de identitate colectivă. Avem povești vizuale legate de micro-mituri. În spiritul lui „ceea ce e personal e politic”, Roxana Trestioreanu sau Aurora Király întorc voit spatele spațiului public revalorizând spațiul privat prin intermediul miturilor familiale, corporale, aducând în prim-plan obiecte de uz casnic sau jurnalul ca formă de exprimare a unei identități într-o lume globală, înstrăinată, înregimentată, în care identitățile individuale se pierd în mulțimea unor identități colective trase la indigo. Tricksteri cu intuiție și experiență, artistele mediază elegant între cele două lumi (masculin/feminin) aflate veșnic la antipozi, păstrând o anume dualitate, o anume ambiguitate în discursul lor artistic, un discurs definit de ele însele ca fiind unul feminin și feminist. Pe tiparul dihotomiei clasice feminin/masculin (în care feminin = subiectivitate, empatie, delicatețe, iraționalitate, sfera privată iar masculin = obiectivitate, forță, raționalitate, spațiul public) cele patru proiecte sunt, poate, discursuri feminine în mare parte.

Dar importantă este decodificarea acestor povești într-un registru feminist. Sunt povești feministe pentru că la nivel epistemologic practică cu consecvență o hermeneutică a suspiciunii dezvoltată în jurul disecării mitologiei ce înconjoară genul – iar la nivel metodologic optează pentru un discurs angajat (nu e artă de dragul artei, fotografie sau instalație doar de dragul esteticii și performanțelor artistice, ci „artă pentru” a semnala, a spune, a sugera ceva legat de problemele actuale ale societății românești). Este un discurs recuperator (modele istorice și artistice feminine se insinuează discret), un discurs care emană multă grijă, implicare și responsabilitate față de alții. Chiar dacă expoziția este despre „Eu, En, Ich!” („eu” scris în titlu în română, maghiară și germană) ea este de fapt, în egală măsură, despre noi, voi, ei, ceilalți. Este, de asemenea, multă subiectivitate și autoreflexivitate asumată în comentariile propuse, ingrediente specifice unui discurs feminist contemporan, nuanțat, pluralist, eliberat de șabloanele abordărilor esențialiste.

În cursul unui mit, ca în orice poveste, orice se poate întâmpla. Inclusiv ca mitul să fie preluat de femei care să medieze între opoziții, să recreeze un alt echilibru între public și privat, între personal și politic, între realitatea *deztrupată* și cea întrupată. Femei care să își revendice prezența nu doar pasivă, ci și activă în facerea și desfacerea de mituri, să propună rescrierea lor din alte perspective care să permită poveștilor (adică miturilor) să evolueze. Este „trucul” folosit de Aurora, Magda, Marilena și Roxana pe simezele Galeriei Victoria Art Center.

3



4

5

Rătăcind prin Mitul Naţional

text de **MAGDA CÂRNECI**

Am petrecut zile bune prin sălile Muzeului Naţional de Artă în perioada când expoziția cu acest nume a avut loc. Impunătoare, amplă, aulică – expoziția mă impresiona și, în același timp, îmi crea un anume disconfort, o anume reținere. Știam că asemenea etalări somptuoase de „iconuri vizuale” ale identității naționale sunt necesare periodic – pentru a (re)împrospăta memoria noastră vizuală care se fanează și se primenește cu fiecare nouă generație, pentru a repeta și întări reperele cunoscute și acceptate ale „imaginarului colectiv” care ne integrează și ne conferă o anume unitate identitară. Și totuși...
Mă plimbam prin sălile de marmură ale muzeului, observam etalarea clasică a sutelor de picturi, sculpturi, gravuri și obiecte decorative, ordonate după marile momente ale trecutului modern al României. Mă gândeam că aceste șiruri de picturi și sculpturi fuseseră la fel selectate și similar etalate de-a lungul a vreo sută de ani. Constituiau, deja, împreună un discurs vizual lung și ornamentat, un discurs autoritar și puternic, despre ceea ce ar fi – ar trebui să fie – identitatea românească modernă, văzută prin ochii artiștilor. O identitate construită de revoluționari și istorici, de literaţi și ideologi, de plasticieni și muzeografi, și condensată în aceste simboluri grave sau idealiste aflate în expoziție, cu prezența lor inconturnabilă, cu aparenţa lor definitivă, ireductibilă.
Trecând prin fața lor, plimbându-mă printre ele ca prin „Muzeul Imaginar al Nației”, îmi puneam totuși întrebări. Mai are rost astăzi, acum, în acest moment al istoriei, o repetare identitară aproape identică cu cea veche de peste un secol? Mai este ea grăitoare, utilă? Cum se leagă ea de situația culturală și politică actuală? Cum se leagă ea de problematica atât de acută a identității individuale? Mă întrebam dacă a expune, într-un mod tradiţional, compoziţii majestuoase care ne-au marcat mentalul încă din școala primară nu constituie o postură culturală anacronică, depășită, după atâtea puneri în cauză, intelectuale și politice, din ultimele decenii. Unde e elementul critic, problematizant, unde e distanța față de simboluri culturale care astăzi rezonează inevitabil în noi în mod diferit, în noul context civilizaţional deschis spre europenism și globalitate? și care e locul meu de femeie în această lungă serie de bărbați importanţi și eroici?
Mă întrebam dacă în locul viziunii esenţialiste și cumva mitologice asupra identității noastre naționale, atît de bine implantate și încastrate în spiritele noastre, nu se putea pune în joc o viziune mai proaspătă, mai nuanțată, mai detașată. O deconstrucţie și o restructurare a imaginarului nostru colectiv, fără teama de pericolul fictiv, închipuit, al pierderii identității naționale. Viziunea asta mai dezinvoltă și suplă ar rezona, de altfel, mai bine, mai decomplexat, cu ce se petrece în restul naţiunilor lumii, la fel de preocupate ca și noi să-și păstreze și, în același timp, să-și deschidă, să-și lărgească flexibil identitatea. Ar rezona mai bine, mai armonios, și cu ceea ce s-a întâmplat în artele vizuale internaționale ale ultimelor decenii, care, de la feminism la postmodernism, multiculturalism și după, au problematizat, au reconstruit și au complexificat ideea însăși de identitate. Trăim actualmente în epoca identităților multiple, fragmentare, adaptative, și poate că iconografia identitară care ne locuiește mentalul individual și colectiv ar trebui și ea adaptată, adusă la zi. Ar trebui declinată la mai multe genuri, la mai multe persoane gramaticale, la mai multe tipuri de influențe.
În fața picturilor și sculpturilor arhicunoscute, iconice, din interiorul marelui Mit Naţional, m-am gândit că eu nu pot propune decât propria mea identitate, feminină, măruntă, dar deschisă spre spiritul lumii, care să intre în relație, în contrast, dar mai ales în joc – într-un joc tandru-ironic, dialogal-provocator, învăluitor-integrator – cu marea Identitate. Pentru mine, calea favorită este acum: Mitul Naţional feminizat.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Imagine de la vernisaj. Foto: Octav Mardale
2 - Marilena Preda-Sânc, *Diva combatantă.* Foto: Ciprian Ciuclea
3 - Roxana Trestioreanu, *mm.* Foto: Roxana Trestioreanu
4 - Aurora Király, *Heroines – After Barbara Kruger, Your body is a battleground,* 1989
5 - Magda Cârneci, *Mitul Naţional și Eu (1)*, 2013. Foto: Aurora Király. Credit: Magda Cârneci

De la Perspective la Good Girls şi Momentum

text de **OLIVIA NIŢIŞ**

Proiectele curatoriale din Europa de Est de după 1990 care au implicat orientări feministe sau dimensiuni de gen au mizat fie pe o abordare cronologică şi de recuperare a artistelor şi producţiei feminine, proces similar cu cel occidental din anii 1970, fie pe o reinterpretare a unor producţii artistice în care s-ar putea identifica conţinuturi feministe, dincolo de asumare la momentul realizării şi printr-o izolare conceptuală care prin comparaţie cu producţia occidentală poate invoca feminisme. O provocare
esenţială rămâne înţelegerea contextelor specifice fiecărui teritoriu şi fiecărei perioade, a intereselor şi discursurilor specifice. În aceast areal de cunoaştere, curatorul/ curatoarea din ţările fostului bloc socialist se confruntă cu asumarea unui statut legat atât de istoria occidentală a meseriei cât şi de moştenirea socialistă, atât de permanenta interogare a modelelor occidentale şi ale celor specifice socialismului, cât şi de responsabilitatea redefinirii rolului său pe fondul relaţiilor de putere la nivel interuman şi politic. Mergând pe filonul recontexualizărilor feministe, putem afirma astăzi că o expoziţie nu trebuie să se denunţe ca feministă pentru a fi feministă. Flexibilitatea practicilor curatoriale, posibilitatea redefinirilor conceptuale şi mutaţiilor paradigmatice, regândirea producţiilor artistice din perspectiva intervenţiei curatoriale feministe în arta contemporană permit introducerea dimensiunilor feministe şi înţelegerea acestui conţinut specific acolo unde instanţa curatorială stabileşte graniţele de citire şi interpretare. Profesia curatorială „feminizată” îşi dezvoltă şi în Europa de Est propria autonomie, propriul sistem de funcţionare şi existenţă. Însă, dincolo de reforma criticii instituţionale la care feminismul a contribuit semnificativ, construcţia agenţiei curatoriale presupune la rândul său o formulă critică în favoarea unei direcţii transformative.

„Perspective 2008” a avut loc la Anaid Art

Gallery din Bucureşti şi a inclus 11 artiste din 13 ţări[1] şi nu a avut intenţia unei recuperări pe modelul practicilor curatoriale feministe canonice, încercând mai degrabă să demonstreze valabilitatea contemporană a discursurilor

1

2

3

4

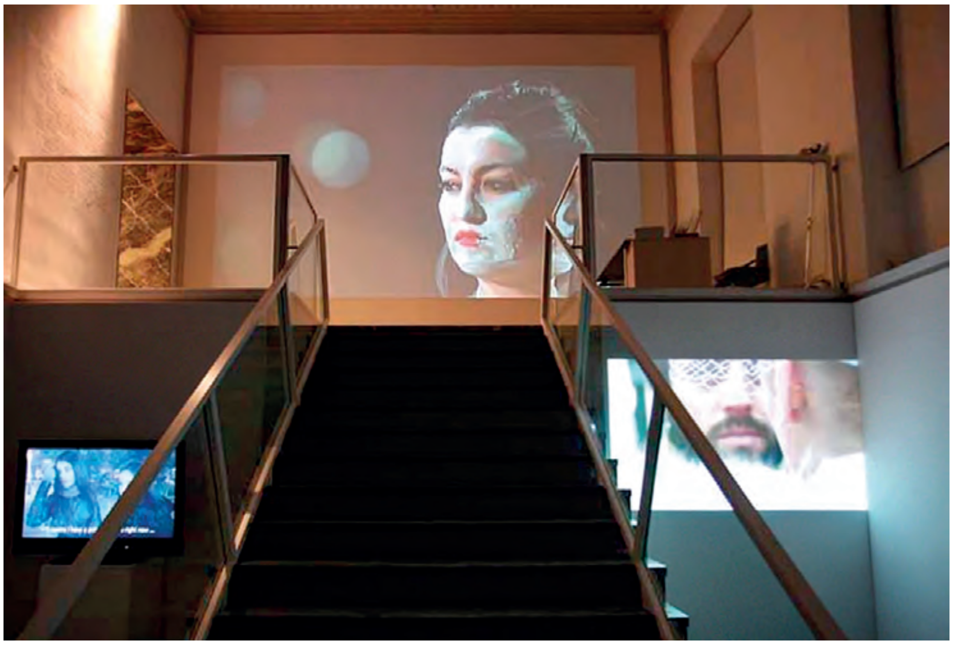
feministe la nivel internațional. Conferința[2] care i-a urmat la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" al Academiei Române în 2009 a marcat un moment fără precedent în sensul organizării primei conferințe internaționale în acel cadru pe problematici feministe. Evenimentele, primele de o asemenea anvergură în România, au adus în țară personalități ca Monica Mayer (Mexic), Ferris Olin (SUA) sau Dorota Nieznalska (Polonia).

„Statement: I Advocate Feminism"

A fost un proiect realizat la invitația echipei Kulturkontakt Austria și i-a inclus pe artiștii Elena Kovylina (Rusia), Igor Grubic (Croația) & Lana Cmajcanin (Bosnia-Herțegovina) și Patricia Teodorescu (România). Conceptul a vizat teama și detașarea de eticheta feministă, ca și de termen în sine mult prea încărcat de semnificații ideologice. Având la bază propunerea teoreticienei *bell hooks*, teoreticiană afro-americană cu experiența marginalității și formată pe direcția criticilor aduse feminismului de tip *middle-class mainstream*, de a face trecerea de la aspectul identitar și de autodefinire la valorile pentru care feminismul pledează – „Susțin feminismul" versus „Sunt feministă" – a deschis calea către explorarea discursurilor feministe depășind bariera pur lingvistică și de lifestyle.[3] Instalația *I Begged Them to Kill Me* a artiștilor Igor Grubic (Croația) & Lana Cmajcanin (Bosnia-Herțegovina) constând în 20 de stative muzicale luminate individual cu partituri care conțineau repetitiv cifra 20 de mii a adus în discuție ritmul abuziv al violului ca armă de război, cu referire directă la victimele violurilor din timpul războiului bosniac din perioada 1992-1995. Artista din Rusia Elena Kovylina a propus în lucrarea sa video *Red Pomegranates* două realități contrastante prin anacronism, un peisaj urban de autostradă și o mireasă pe un măgar tras de un bărbat, un vechi ritual de nuntă din Caucaz în economia căruia rodia reprezenta simbolul pierderii virginității. Contrastul dintre cele două cadre sau procese este definit doar prin intermediul receptării, astfel încât granițele culturale sunt în sine foarte greu de trasat. *Video performance*-ul Patriciei Teodorescu și documentarul cu același titlu *Freedom She Said* vorbesc atât despre identitatea feministă și norma feminină, cât și despre reacția socială la feminism.

Momentum 1[4] și *Momentum 2*[5] au avut loc în spațiul de artă contemporană Aiurart din București urmărind în primă fază reacția artistelor și artiștilor români față de ziua de 8 martie, iar apoi față de o temă extrem de inconfortabilă și destul de absentă din arta contemporană românească, aceea a violenței și abuzului asupra femeilor. Conceptul *Momentum 1* a pornit de la teoria matematicianului englez John Wallis „Dacă forța este mai mare decât rezistența, mișcare este ceea ce va rezulta." (Mechanica sive De Motu, Tractatus Geometricus, 1670). Completa depolitizare și accentuarea reductivă a celebrării femeilor ca prezențe delicate, decorative și materne reprezintă o confortabilă mistificare a semnificațiilor istorice și socio-politice pe care le are sau ar trebui să le aibă ziua de 8 martie în conștiința colectivă. *Momentum 1* a fost un proiect despre recuperarea istorică și, în egală măsură, despre schimbarea de sens pe care tradiția și dinamica socio-politică și culturală au determinat-o în timp la nivelul mentalităților colective. *Momentum 1* invită la reflexie, la deconstrucție și resemnificare. Momentum înseamnă recuperarea unui *time frame* și implicațiile simptomatice ale acestui proces. Momentum face trimitere la un sistem închis, dar și la impulsul care îl poate reconfigura.

Momentum 2 a atins un subiect ocolit în arta contemporană autohtonă din diverse rațiuni. Una dintre ele pare a fi legată de gravitatea și disconfortul pe care violența și abuzul asupra femeilor le ridică într-o cultură care îmbină prejudecăți legate de relațiile dintre genuri în care violența devine normă, cu mecanismele culturii de consum în care violența servește politicilor de marketing. Pe de o parte violența și abuzul sunt receptate ca fenomene private, iar pe de alta sunt subiecte de tip spectacol pe care publicul le consumă ca atare. Acestea sunt de fapt fenomene sociale cu implicații morale, fizice și psihice, care trebuie reglate la nivel legislativ, prin politici de stat care să combată astfel de abateri comportamentale. Presiunile externe, cât și cele ale organizațiilor nonguvernamentale din țară au determinat ca abia în 2012 să fie promulgată o lege împotriva violenței domestice. Însă dificultățile aparatului de implementare și limitele de mentalitate mențin fenomenul violenței asupra femeilor la cote ridicate. La nivel internațional una din trei femei este victimă a violenței sau unei forme de abuz. Artistele și artiștii implicați în acest proiect s-au raportat la subiect în moduri diferite, unele aluzive altele directe. Lucrările reflectă atitudini, povești per-


5

6

7

sonale extinse către povești colective, forme de critică socială extrem de necesare în societatea actuală. *Good Girls. Memory, Desire, Power* s-a aflat sub semnătura cunoscutei curatoare Bojana Pejic alături de care am avut prilejul să construiesc cot la cot strategia și conceptul curatorial. Cele trei secțiuni „Memorie Dorință și Putere” au ocupat două etaje ale Muzeului Național de Artă Contemporană din București, iar efortul de susținere a producției acestui proiect i-a aparținut regretatului director Mihai Oroveanu. Expoziția a avut loc la inițiativa artistei Marilena Preda Sânc a cărei insistență programatică de a include o expoziție consistentă în grila MNAC s-a concretizat după mai mult timp. Peste 60 de nume de artiste și grupuri au participat la expoziția *Good Girls* al cărei titlu, deși a părut inițial fie cu un *sound* mult prea *girly*, fie nepotrivit în contextul aparentei epuizări a subiectului politicilor identitare, a rămas relevant pentru alte teritorii. În 2010 la Viena avea loc expoziția *No more bad girls?* la Kunsthalle Exnergasse, care puncta o schimbare de paradigmă, de la feminismul radical la o formulă nonasertivă, clar indicată și de titlul *Good Girls*, care pe de altă parte include și o ironizare a etichetei „fată bună”. Însă fetele bune ale anilor recenți nu sunt mai puțin incisive sau militante decât predecesoarele lor și ridică probleme la fel de grave de la trauma socială și marginalizare la interogarea stereotipiilor culturale și deconstrucția ideologiilor. Reunind jumătate din totalul expozantelor artiste din România, o condiție solicitată de conducere de la început, expoziția a urmărit atât o direcție de recuperare, cât și una de display a discursurilor actuale în care poate fi reperat interesul pentru tematici *gender* și feminisme. Artistele, pentru că încă persistă maniera de raportare la feminism ca la o grilă exclusiv feminină în ideea unei problematizări specifice, au fost invitate cu lucrări deja existente, dar și cu lucrări noi cum este cazul Alexandrei Croitoru care a realizat o instalație de sunet despre cultul lui Brâncuși, o critică a ideologiei patriarhale naționaliste.
Cu sprijinul Erste Foundation, a putut avea loc și un simpozion internațional care a crescut semnificativ vizibilitatea proiectului, reunind nume impotante ca Martha Wilson, Katy Deepwell, Edith Andras, Izabela Kowalczyk, Silvia Eiblmayr, Sanja Ivekovic și altele. Cel mai important aspect al expoziției și al simpozionului este punerea sub lupă a noilor perspective și direcții feministe atât în teorie, cât și în practică, direcții care se revendică de la un trecut pluriidentitar. Identitățile feministe evocate aici dincolo de asumare rămân la suprafața unor sisteme de gândire și acțiune care reflectă politici de afirmare specifice. Înțelegerea artei ca teritoriu din care politicile de gen și cele feministe nu pot fi eludate poate reformula și schimba modurile de gândire și relaționare acolo unde acestea întârzie să aibă loc. Politicile curatoriale pot în acest sens să imprime istoria culturii și practicilor artistice cu orientări resemnificate. Redefinirea fenomenelor de pe poziția de interioritate este un proces dificil, însă mereu necesar în procesul de cunoaștere. Așa cum demonstrează proiectul *Momentum*, feminismele de astăzi mizează pe complementaritate, pe transparență și parteneriat social în vederea atingerii unui scop comun. Bărbații și femeile, artiștii și artistele au pătruns pe terenul comunității în care sensibilitatea față de o anume problemă trebuie asumată în mod egal. Această schimbare de paradigmă nu este ușoară, dar este posibilă cel puțin în mediul practicilor artistice. Fetele bune au nevoie de băieți buni.

8

Note

[1] Monica Mayer (Mexic), Su Tomesen (Olanda), Barbara Philip (Olanda), Chengyao Hé (China), Emily Laliberté (Canada), Denise Pelletier (Canada), Marilena Preda Sânc (România), Mary Coble (SUA), Ryoko Suzuki (Japonia), Maria Friberg (Suedia), Doris Mayer (Austria), Dorota Nieznalska (Polonia), Jurate Rekeviciute (Lituania).

[2] *Feminism and Culture.*

[3] hooks, bell, *Feminist Theory: From Margin to Center* (London: Pluto Press, 2000).

[4] 14.03-30.03. 2013, Spațiul de artă contemporană Aiurart, București. Organizatori: Asociația Experimental Project și Centrul de Dezvoltare Curriculară și Studii de Gen: FILIA în parteneriat cu Spațiul de artă contemporană Aiurart. Coordonatoare de proiect: Olivia Nițiș și Oana Băluță. Curatoare: Olivia Nițiș. Artiști: Carmen Acsinte, Matei Bejenaru, Simona Dobrescu, Mario Ionescu, Dan Pierșinaru, Renée Renard, Marilena Preda Sânc, Valeriu Șchiau, Patricia Teodorescu.

[5] 24.04-14.05.2014, Spațiul de artă contemporană Aiurart, București. Artiști: Michele Bressan, Irina Botea, Irina Broboană, Cătălin Burcea, Mario Ionescu, Flavia Lupu, Delia Popa, Marilena Preda Sânc, Valeriu Șchiau, Roxana Trestioreanu, Mihai Zgondoiu. Invitată din Franța: Veronique Sapin.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1-3 Imagini din expoziția *Perspective 2008*, Anaid Art Gallery. Foto: Ciprian Ciuclea
4 - Igor Grubic (HR) & Lana Cmajcanin (BA), *I begged them to kill me*, instalație din expoziția *Statement: I Advocate Feminism*, ArtPoint Gallery, Kulturkontakt, 2010
5 - Imagine din expoziția *Statement: I Advocate Feminism*, ArtPoint Gallery, Kulturkontakt, 2010
6 - Martha Wilson și Olivia Nițiș, Simpozion *Good Girls, Practicing Feminism Here and Now*, MNAC, 2013
7 - Bojana Pejic, *Good Girls, Practicing Feminsm Here and Now*, MNAC, 2013
8 - Afiș *Good Girls*, MNAC 2013. Foto: Ciprian Ciuclea

Momentum 1 şi Momentum 2: decupaje şi integrări politico-estetice ale feminităţii, femeiescului şi feminismului

text de **OANA BĂLUȚĂ**

Maternitatea, violența, îngrijirea, avortul, anorexia, dubla zi de muncă, mariajul, histerectomia și multe alte experiențe sunt ori pot fi „decupaje" din viața femeilor. Modul în care acestea sunt conturate politic și sociocultural așează femininul și femeiescul vieții femeilor în anumite scenarii, care de această dată nu sunt mize cinematografice, ci situări existențiale în cotidianul vieții de zi cu zi, însoțite de „indicații tehnice" despre cum trebuie trăite și reglementate politic. Feminismul însă contestă, deconstruiește, resemnifică, aduce în spațiul public și politizează aceste experiențe. Feminismul aduce femeile, purtătoarele acestor experiențe, în atenția ochilor publici și politici, în calitatea lor de cetățene, respectiv de posesoare ale unor drepturi. Aceste experiențe pot fi ale unor femei tinere, mature sau vârstnice, ale unor femei heterosexuale sau lesbiene, ale unor femei rome, cu dizabilități, ale unor femei din mediul rural ori urban, ale unor muncitoare ori corporatiste, ale unor migrante, ale mamelor noastre, bunicelor, iubitelor, soțiilor, prietenelor. Aceste apartenențe au potențial transformator și odată așezate pe drumul cetățeniei, ele pot să-i influențeze șerpuirea înspre recunoaștere și exercitare a drepturilor de către femei ori nu. Potențialul acesta transformator este modelat prin decizii politice în cadrul cărora apartenențele identitare au un rol care trebuie recunoscut.

1

Reîncadrarea experiențelor femeilor și reconsiderarea lor politică ne spun că drepturile trebuie monitorizate constant. Evoluția drepturilor femeilor trebuie privită cu atenție pentru că nu există garanții că femeile vor beneficia mereu de acestea ori că le vor fi respectate drepturile câștigate treptat de-a lungul secolelor prin mobilizarea femeilor, a organizațiilor de femei și a asociațiilor feministe. Acțiuni recente ale membrilor clasei politice (precum inițiativa legislativă menită să introducă o perioadă de consiliere psihologică obligatorie înainte de întreruperea de sarcină) susținute de intervenții publice ale unor grupuri religioase atrag atenția asupra întăririi conservatorismului politico-religios și asupra unei apropieri nefirești între partidele de la putere și cele din opoziție în raport cu încadrarea și normarea unor experiențe ale femeilor.

Artele vizuale au marele potențial de a traduce într-un altfel de limbaj revendicări și resemnificări ale feminismului politic. În același timp artele vizuale deconstruiesc la rândul lor înțelesuri și reprezentări ale femininului și femeiescului odată ce își asumă un limbaj politic. Atât cuvintele, cât și imaginile surprinse prin fotografie, video sunt vehicule de comunicare complementare care pot situa în spațiul public experiențele femeilor și pot sensibiliza cetățenii ori publicul receptor.

Pentru *Momentum 1* din 2013, ziua de 8 martie și recuperarea semnificației originare a acesteia, respectiv Ziua Drepturilor Femeilor, au fost pentru noi un „portal" civic, artistic și politic căruia i-am asociat, prin intermediul limbajului artelor vizuale, experiențe ale femeilor precum dubla zi de muncă, maternitatea, violența, anorexia, histerectomia ș.a. *Momentum 1* a fost un prilej de reflecție critică și estetică deopotrivă asupra identității și rolului acesteia, asupra mecanicizării, ritualizării și festivismului zilei de 8 martie.

De ce *Momentum 2*? Despre context: ce știm?

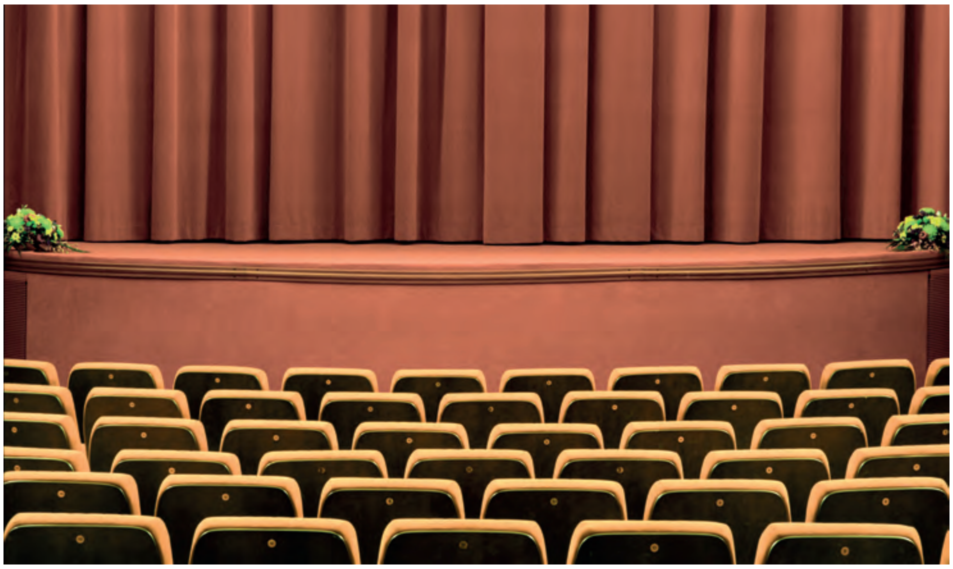
Avem de foarte multe ori impresia că femeilor le este mai bine. Social, economic, politic și cultural. Însă o privire mai puțin superficială asupra vieții cotidiene, mai multă atenție în jurul nostru când suntem pe stradă, la muncă, acasă, când ne uităm la televizor o să ne spună că, în fapt, femeilor nu le este așa de bine. Diferite forme de abuz există în aceste spații despre care scriam. Abuz îndreptat asupra lor pentru că sunt femei, pentru că fac

2

parte dintr-un grup etnic, pentru că au o altă orientare sexuală decât a majorităţii, pentru că nu sunt „aşa de fit” şi nu respectă acele standarde asociate frumuseţii normative conturate de industria de beauty care, apoi, să permită reificarea lor, pentru că au o formă de dizabilitate, pentru că... Pentru că sunt şi altfel, femeile în raport cu bărbaţii ori femeile între ele. Însă ele şi ei nu sunt numai altfel, ci au şi numeroase elemente de convergenţă.
Eu mă voi reîntoarce acum la forme de abuz aşa cum le ştim noi din cercetări recente. Dacă avem senzaţia că numai anumite tipuri de femei suferă în urma violenţei, ne înşelăm. Violenţa afectează şi femeile mai educate şi pe cele cu mai puţină educaţie, pe cele cu resurse financiare şi pe cele care se zbat pentru supravieţuire, pe femeile din urban şi rural, pe... Diferenţele importante îşi au rădăcinile în instrumentele de acţiune pe care le pot utiliza aceste femei. Diferenţe regăsim şi în tipul de violenţă cu care se confruntă ele: violenţă fizică, verbală, psihologică, sexuală, economică, socială, culturală. Violenţa se petrece în spaţiul public şi în cel privat.
În raport cu violenţa există intervenţii în zona prevenirii, a combaterii şi acţiuni de suport care să vină în sprijinul victimelor. *Momentum 2* poate fi înclus în prima categorie pentru că face vizibil acest fenomen folosind mijloace artistice de exprimare.
Potrivit statisticilor realizate de Agenţia Naţională pentru Protecţia Familiei până în anul 2009 şi apoi de Ministerul Muncii, Familiei şi Protecţiei Sociale, în perioada 2004-2011 au fost înregistrate un număr de aproximativ 82.000 de cazuri şi 800 decese. Victimele sunt majoritar femei. Pentru exemplificare, dacă ne raportăm la perioada 2004-2008, au fost înregistrate peste 47.000 cazuri de violenţă în familie la nivel naţional şi au fost raportate 677 de decese. Din totalul victimelor, 71,34% sunt femei. Din totalul victimelor bărbaţi, 72% sunt minori.[1] Adică victimele adulte, sunt preponderent femei. În 2008, la nivelul întregii ţări existau 56 adăposturi, 40 de centre de consiliere, 6 centre destinate agresorilor[2].
În 2012 a fost introdus ordinul de protecţie în legislaţia din România atunci când a fost adoptată – în urma presiunii organizaţiilor nonguvernamentale – Legea 25/2012 privind modificarea şi completarea Legii nr. 217/2003 pentru prevenirea şi combaterea violenţei în familie. În intervalul 12 mai 2012 – 30 septembrie 2013 au fost înregistrate 2453 de cereri de emitere a ordinului de protecţie. Femeile sunt cele care solicită preponderent emiterea unui ordin de protecţie: 94%. Au fost admise 1070 de cereri. Durează 33,1 de zile pentru soluţionarea unei cereri, deşi ordinul de protecţie ar trebui eliberat în situaţie de urgenţă.[3] Din cele 291 de cereri retrase, 273 au fost retrase de femei, adică aproximativ 91%.
Există situaţii care ridică semne de întrebare privind conţinutul ordinului de protecţie: de pildă, au fost identificate ordine de protecţie în care distan a impusă între victimă şi agresor este de 1,5; 2, 3 şi 5 metri. Cum pot oare reprezentanţii Poliţiei să supravegheze

3

4



5

respectarea acestei măsuri?[4] Concluzia organizațiilor nonguvernamentale este că „deși ordinul de protecție a fost conceput ca o alternativă la intrarea de urgență a victimelor violenței în familie în adăposturi, acesta nu își atinge deocamdată scopul”[5].
Când vezi aceste date, iar vălul se ridică de pe mințile și privirile noastre, parcă indiferența nu mai este un mod de viață, iar toleranța nu își mai găsește locul în aceste contexte pentru că și indiferența și toleranța nu fac decât să hrănească diverse forme de abuz și să asigure reproducerea lor în medii diferite. *Momentum 1*[6] și *Momentum 2*[7] provoacă, așadar, la dialog, gândire critică și deconstrucție, la resemnificare, la integrarea politico-estetică a acestor experiențe în spațiul public și politic. *Momentum 1* și *Momentum 2* reprezintă un scenariu cu actori numeroși și diverși din zone diferite, un scenariu care a adus laolaltă artiste, artiști, tematici, public variat din zona artelor vizuale contemporane, a activismului civic feminist.

[1] http://www.centrulfilia.ro/index.php/example-pages/112-25-noiembrie-protest-stop-violentei-asupra-femeilor

[2] http://www.centrulfilia.ro/images/PDF/studiu%20la%20nivel%20national%20servicii%20sociale%20violenta%20in%20familie%20decembrie%202013.pdf

[3] Vezi „Studiu la nivel național cu privire la implementarea ordinului de protecție – Legea 25 din 2012 (Legea 217/2003 republicată pentru prevenirea și combaterea violenței în familie)”. http://www.centrulfilia.ro/index.php/example-pages/impotriva-violentei-asupra-femeilor

[4] Vezi „Studiu la nivel național cu privire la implementarea ordinului de protecție – Legea 25 din 2012 (Legea 217/2003 republicată pentru prevenirea și combaterea violenței în familie)”. http://www.centrulfilia.ro/index.php/example-pages/impotriva-violentei-asupra-femeilor

[5] http://www.centrulfilia.ro/index.php/documente/comunicate-de-presa

[6] *Momentum 1* a avut loc în intervalul 14 martie – 30 aprilie 2013, organizatori au fost Asocia ia Experimental Project, Centrul FILIA în parteneriat cu Aiurart. Proiectul a fost coordonat de Oana Băluță și Olivia Nițiș. Artiștii care au expus: Carmen Acsinte, Matei Bejenaru, Simona Dobrescu, Mario Ionescu, Dan Pier inaru, Renee Renard, Valeriu Șchiau, Marilena Preda Sânc, Patricia Teodorescu. Curatoare: Olivia Nițiș.

[7] *Momentum 2* a avut loc în perioada 24 aprilie – 14 mai 2014, iar organizatori au fost Asociația Experimental Project în parteneriat cu Aiurart. Oana Băluță și Olivia Nițiș au fost coordonatoarele proiectului. Artiștii invitați: Mario Ionescu, Flavia Lupu, Irina Broboană, Marilena Preda-Sânc, Roxana Trestioreanu, Michele Bressan, Mihai Zgondoiu, Delia Popa, Cătălin Burcea, Irina Botea, Valeriu Șchiau. Curatoare: Olivia Nițiș. Asirom a fost sponsorul evenimentului. Pentru mai multe date, se poate accesa pagina proiectului *Momentum 2*: https://www.facebook.com/pages/Momentum/666416460092907?ref=hl .

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Patricia Teodorescu, *Trandafir și Fasole*, video instalație, expoziția *Momentum I*, Aiurart contemporary art space, 2013
2 - Carmen Acsinte, *Cuplu*, instalație, expoziția Momentum I, Aiurart contemporary art space, 2013
3 - Dan Pierșinaru, *Celei mai dragi dintre cele mai dragi*, fotografie și obiect, expoziția *Momentum I*, Aiurart contemporary art space, 2013
4 - Matei Bejenaru, *Strawberry Fields Forever*, fotografie, expoziția *Momentum I*, Aiurart contemporary art space, 2013
5 - Michele Bressan, *Waiting for the Drama*, fotografie, expoziția *Momentum II*, Aiurart contemporary art space, 2014
6 - Mario Ionescu, *Protest*, foto document, expoziția *Momentum II*, Aiurart contemporary art space, 2014

6

Pulse, within the veil

1

2

Artiști: Alex Mirutziu (România), Anastasiia Mikhno (Ucraina), Cristina Chirilă (România), Doru Butz (România), Izabela Gustowska (Polonia)
Casa Tranzit, Cluj-Napoca
6 – 15 mai 2011
Curator: Georgiana Buț

text de **GEORGIANA BUȚ**

Senzația unei anumite dezordini amoroase, referindu-mă aici la sintagma propusă de Aurel Codoban în cartea *Amurgul Iubirii*, provine în sexualitatea postmodernă din variate surse, cum este și corporeismul iubirii, adică accentul pus pe limbaj corporal, nonverbal, într-o sexualitate accesibilă, liberă și desprinsă de latura identitară. Această dezordine amoroasă este la fel de prezentă atunci când ne referim la minoritățile sexuale, fie că analiza este făcută plasându-ne în interiorul sferei minoritare, raportat la majoritate, fie invers. Dacă iubirea, o formă de comunicare prin excelență, deleagă corpul să îi îndeplinească funcția comunicațională, implicând totodată o anumită formă de detașare sufletească, cum mai poate fi îndeplinită cerința de empatie necesară completei liberalizări a iubirii?
Reiterarea prezenței pluralității psihosexuale în detrimentul sistemelor binare dominante a constituit obiectul și subiectul expoziției *Pulse, within the veil*, nu atât ca luptă prin artă critică, ci mai mult ca interiorizare a unui aspect social comun: reconstituirea unei sexualități în care identitarul să fie intrinsec. Ideea, pe cât de comună, este pe atât de dificil de abordat fără a stârni judecăți simpliste care plasează automat asemenea teme în previzibila categorie a acțiunilor feministe sau ale militantismului LGBTQ. Pe bună dreptate, s-ar putea spune. Totuși, legitimitatea abordării temei homosexualității în artă este o simplă preocupare. Unii au considerat-o superfluă, alții depășită, iar pentru puțini reprezintă munca de-o viață. Cert este că în asemenea situații forța lucrărilor aplanează discuțiile și amorțește preconcepțiile.
Pulse, within the veil a avut loc în Cluj-Napoca în urmă cu trei ani, ca eveniment produs de organizația non-profit European Alternatives, în cadrul festivalului-semnătură al acesteia, Transeuropa, un festival de cultură, artă și politică destinat unui public divers și desfășurat simultan în 13 orașe europene. Expoziția a avut ca sursă de inspirație studiul enciclopedic realizat de curatorul Pawel Leszkowicz la Muzeul Național de Artă din Varșovia, pentru expoziția *Ars Homo Erotica* (2010), un studiu al tradiției culturale abordate din prisma vizibilității minorităților sexuale în arta est și central-europeană.
Diversitatea a devenit treptat un leitmotiv al expoziției din Cluj, aspect vizibil pentru cei care au vizitat-o și care au intrat în contact cu lucrări semnate de artiștii provenind din România, Ucraina și Polonia, prezentate în clădirea unei foste moschei (astăzi sediul centrului cultural Casa Tranzit), abordând fiecare în alt mod tema pluralității iubirii și identității sexuale, ceea ce reprezenta un subiect predilect pentru unii dintre artiști, sau unul complet nou – și, în același timp, o adevărată provocare – pentru ceilalți. În selectarea și prezentarea lucrărilor care au construit expoziția de grup, coerența a fost totuși o căutare activă, astfel încât firul roșu să nu se piardă în multiplicitatea elementelor. *Pulse within the veil* a urmărit, așadar, crearea unui spațiu expozițional caracterizat de o puternică încărcătură emoțională, capabil de a genera un dialog deschis, privitor la iubirea între persoane de același sex, majoritatea operelor tratând și problematica socială sau politică a modului de viață homosexual, pornind de la

3

interiorizarea variatelor aspecte psihosexuale și identitare de către artiști.
Pasiunea lui Alex Mirutziu pentru teoretizare și discurs transpare în toate demersurile sale artistice. Video-performance-ul *Tears are precious* (2007) prezentat în expoziție nu este o lucrare la fel de discursivă. Este, în schimb, un răspuns extrem de direct și de concis la agresiunea homofobă resimțită de artist acasă, în România postcomunistă. Forța lucrării vine din simplitatea ei: artistul a fixat o cameră care îi filmează chipul, într-un *close-up*, în timp ce îi curg lacrimi, înregistrând fiecare detaliu al unui act uman comun, dar ale cărui semnificații se amplifică exponențial la fiecare repetare, în cadrul unui loop continuu de aproape trei minute.
Faimosul portret, aparținând școlii de la Fontainebleau, al Gabrielei d'Estrées împreună cu sora sa (1595), în care una dintre femei îi atinge sfârcul celeilalte este una dintre imaginile cele mai frecvente care pot fi identificate în video-instalația *Love (Rose)*, 2005. Lucrarea este alcătuită dintr-o succesiune de fragmente din scene intime surprinse între femei, care se succed într-un loop, încapsulate într-o structură roșie de cristal și care citează diverse lucrări celebre realizate de artiști precum Rafael, Ingres, Girodet, Manet sau Prerafaeliți. Este vorba de alcătuirea unei arhive alternative a reprezentării iubirii feminine în artă, în care substratul homoerotismului dintre femei, deghizat de regulă prin abordarea temelor mitologice sau ale iubirii curtenești, este scos la lumină.
Anastasiia Mikhno este o tânără artistă care lucrează de regulă cu mediul fotografiei și căreia îi place să ademenească privitorul cu o frumusețe neobișnuită, pentru ca apoi să îl provoace să descopere aparențele și să conștientizeze pluralitatea psihosexualității. În seria de fotografie intitulată *Analysis of Beauty* (2007-2008), artista ucraineană prezintă povestea personală a unui cuplu în care atât el, cât și ea sunt transgender, fiind surprinși individual sau în îmbrățișări emanând tandrețe, calm și intimitate. Intrigată de *Analiza frumosului*, teoretizată de William Hogarth în lucrarea cu același titlu și fiind deja fascinată de tema androginului, artista a observat teritoriul paradoxal în care cuplul se situează și a surprins în îmbrățișarea lor un simbolism profund al unității mutuale găsite astfel de cei doi.
Cristina Chirilă și Doru Butz, doi tineri artiști ale căror medii predilecte de lucru sunt fotografia, video-ul și instalația au acceptat provocarea de a explora imaginativ diferite procese și evoluții psihosexuale alături de posibilele implicații sociale, familiale sau identitare pe care acestea le-ar putea avea. Cele două serii fotografice *Growing up* (2010) și *Ms. & Ms. Smith* (2011) ale Cristinei Chirilă utilizează concepte specifice relației identitate-alteritate, în timp ce instalația *Playground Love* (2011) explorează aspecte intuitive ale iubirii între persoane de același sex, așa cum se manifestă ea înainte ca influențele culturale și de educație să poata interfera: în copilărie. Inspirat de lucrarea *Photograms* a artistei

4

poloneze Barbara Falender – în care modele nud, bărbați și femei, sunt fotografiate în mișcare, în timpul unor jocuri fetișiste, cu sculpturi reprezentând detalii supradimensionate ale organelor genitale feminine și masculine, realizate de aceeași artistă – Doru Butz a construit în *Intimacy. Unwind* (2011) scene fotografice care imaginează mecanismul folosit de memorie pentru a desfășura amintiri. Seria de fotografii dezasamblează dorința și erotismul în straturi și substraturi estompate, în imagini stranii, abia sugerate. *Pulse, within the veil* a cuprins lucrări care descriu mai ales scene statice, în care pulsația senzualității poartă o calitate subtilă, voalată, aproape poetică, pe care artiștii au întâlnit-o atunci când și-au îndreptat privirea spre intimitate. Cu alte cuvinte, gesturile artistice cuprinse în expoziția din 2011 au alcătuit, prin puternicele nuanțe personale, un soi de jurnal comun, deschis atunci consumatorilor de artă. În același timp, totalitatea lor poate fi interpretată și ca un demers de subminare a dominației sistemului binar în care este divizată în mod tradițional (și eronat) sexualitatea – feminitate și masculinitate, propunând în schimb întoarcerea la permanenta interogare a autorității unor astfel de definiții.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1-4 - Imagini din expoziția *Pulse, within the veil*, obținute prin amabilitatea Georgianei Buț.

Invisible Women of Solidarity (6 out of 5 million)

text by SANJA IVEKOVIC

1

2

3

The “Solidarity” trade union in Poland had a large number of female members (c. 5 million); it is thanks to these women that the resistance movement survived through the grim years of of martial law in the early 1980s. It was the women who looked after the leaders of the Union while they were in hiding and it was the women who took care of circulating information within the Union as it was easier for them to smuggle documents, underground publications and supplies along streets patrolled by the militia. It was the women who devised survival strategies for the opposition and ways of informing society about political events in order to sustain its commitment. However when democracy took over in Poland, not many of these women were admitted to senior political posts, thus they were not in a position that would have enabled them to influence important political decisions in the country. As a consequence some key women’s rights were lost at this point, for instance abortion becoming illegal. Nowadays the vast majority of these brave women, who brought down the Communist regime in Poland, have been wiped from collective memory. Warsaw, July 2009

Anna Bikont
She didn’t like the communist system and wanted to cut herself off from it, so in the late 1970s she bought a house in a village called Rzepiska in Poland’s Spisz region near the Slovak border, where she was planning to run therapy courses. But her sister was active in the civil society organisation KOR (the Workers’ Defence Committee). Anna Bikont supported her sister so ardently that soon she too was drawn into opposition activity. Her job involved typesetting and printing for the publishing house NOWA, and she also cooperated with KOR. In the Solidarity period she was a university employee, and conducted Solidarity’s sociological research. After the imposition of martial law on 13 December 1981, when she learned that Zbigniew Bujak was in hiding, she went into the underground to help him. Working with Helena Łuczywo, she started publishing *Informator Solidarnosci* (“Solidarity Informer”). From February 1982 it changed its name to *Tygodnik Mazowsze* (“Mazovian Weekly”), which appeared until 1989. At its peak it was issued in a print run of 80,000 copies. For a year Anna Bikont was “socially” in hiding (meaning that she wasn’t on the wanted list) with Joanna Szczesna and Helena Łuczywo. Her work on *Tygodnik Mazowsze* took up more than twelve hours a day and was unpaid. In 1989 Lech Wałesa suggested that she and Adam Michnik should publish a nationwide daily newspaper. Adam Michnik brought in most of the staff of *Tygodnik Mazowsze* to produce *Gazeta Wyborcza*. And that was how Anna started work at *Gazeta*, which is still running as Poland’s leading daily.

Krystyna Starczewska
A teacher, in 1969 she was deprived of the right to practice her profession because she refused to agree to lower a student’s marks for being politically incorrect in a high-school graduation exam. From August 1976, and thus before KOR (the Workers’ Defence Committee) was established, she ran an emergency opposition agency, whose members’ task was to be present at the trials of workers arrested during the strikes and protests that had taken place in Radom in June of that year. She co-founded and lectured for the Society for Educational Courses (TKN), which ran “clandestine classes”, including lectures given in private homes. When the Solidarity union was first formed, she was one of the members of its groups of experts on educational issues, and was in charge of negotiations with the Ministry of Education concerning the de-falsification of school textbooks. In the martial law period she co-founded the Committee for Public Resistance (KOS) and its underground journal, KOS. It was published as a biweekly until 1989. She was also involved in publishing the independent *Zeszyty Edukacji Narodowej* (“National Education Notebooks”). In 1989 she participated in the Round Table talks, at the sub-table for educational affairs. She proposed introducing non-state schools and original schools programmes. She is the founder and long-term director of the Bednarska Secondary High School Nr 1 in Warsaw.

Ewa Kulik-Bielinska
In May 1977, following the death of Stanisław Pyjas, she became an active member of the opposition, joining the Solidarity Student Committee. From October 1977 until June 1980 she was one of its ten spokespeople. In August 1980, from Jacek Kuro ’s Warsaw flat she ran an agency providing information about the strikes, and then about the newly forming trade union movement. Later she joined the NSZZ Solidarity movement as a rank-and-file member. In autumn 1980 she founded the NSZZ Solidarity information newsletter, where she then worked as editor. Later on she was editorial secretary for the journal *Niezalesnosc* (“Independence”). When martial law was imposed on 13 December 1981, she escaped detention and went into hiding. She was head of the underground management of the Union in the Mazowsze Region. In May 1986 she was arrested along with Zbigniew Bujak and Konrad

4

5

6

Bielinski. In September 1986 she was released under an amnesty for political prisoners. From 1988 she was a member of the NSZZ Solidarity Mazowsze Region's executive board. In 1989 she went to the USA on a year's scholarship and withdrew from political activity. Since 2000 she has worked for the Stefan Batory Foundation.

Aldona Klimczak

In 1976 she became actively involved with KOR (the Workers' Defence Committee) and the underground publishing house, NOWA. The first issues of *Robotnik* ("The Worker") and *Zapis* ("The Record") were printed at her house. In 1979 she took part in a campaign to erect a cross at Warsaw's Powazki cemetery in memory of the Polish officers shot at Katyn. In 1980 she came to the Gdansk shipyard as a courier with a list of political prisoners whose release was one of the strikers' demands. From the start of martial law she organised a communications and accommodation network for Solidarity's Temporary Coordination Commission (TKK). From 1985 to 1989 she was a member of the editorial board of the underground journal KOS, and was involved in the distribution of the underground press. As an independent journalist she covered the Round Table talks. She was active in the Democratic Union from its establishment until 1996, when she left the party in protest against its coalition with the Democratic Left Alliance (SLD). From 1994 to 1998 she was a Warsaw city councillor.

Krystyna Bratkowska

Her political initiation came during the strikes of March 1968, but at that point all she could do was to let herself be gassed during a demonstration in the city centre, outside the gates of Warsaw University, which she had no way of getting past because she was still at primary school. Only during martial law did she start to do something which she counts as significant: taking up an offer rejected by a man she knew, she joined the team organising the printing and distribution of publications including the biweekly KOS, *Mysl Niezalezna* ("Independent Thought"), the educational monthly *Tu Teraz* ("Here and Now") and *Zeszyty Edukacji Narodowej* ("National Education Notebooks"). From 1983 to 1989 she was the editorial secretary at KOS, featuring in the imprint as Agata Sobiepanek (which sounds like "Agata Independent-Gentleman").

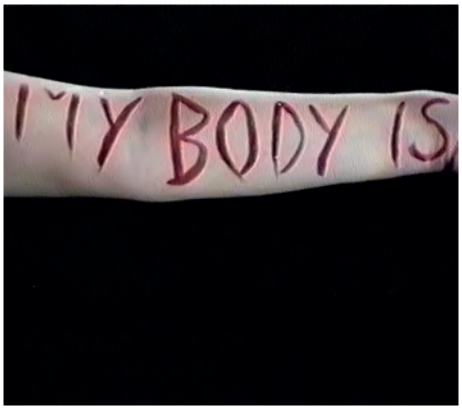
Magdalena Tulli

She was one of a group of couriers who delivered mail to the editors of *Tygodnik Mazowsze* ("Mazovian Weekly") while they were in hiding. At a later point she helped with organisational matters to do with production of the journal KOS. She was involved with both publications for personal reasons.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Anna Bikont
2 - Krystyna Starczewska
3 - Ewa Kulik-Bielinska
4 - Aldona Klimczak
5 - Krystyna Bratkowska
6 - Magdalena Tulli
Images for the installation by Sanja Ivekovic

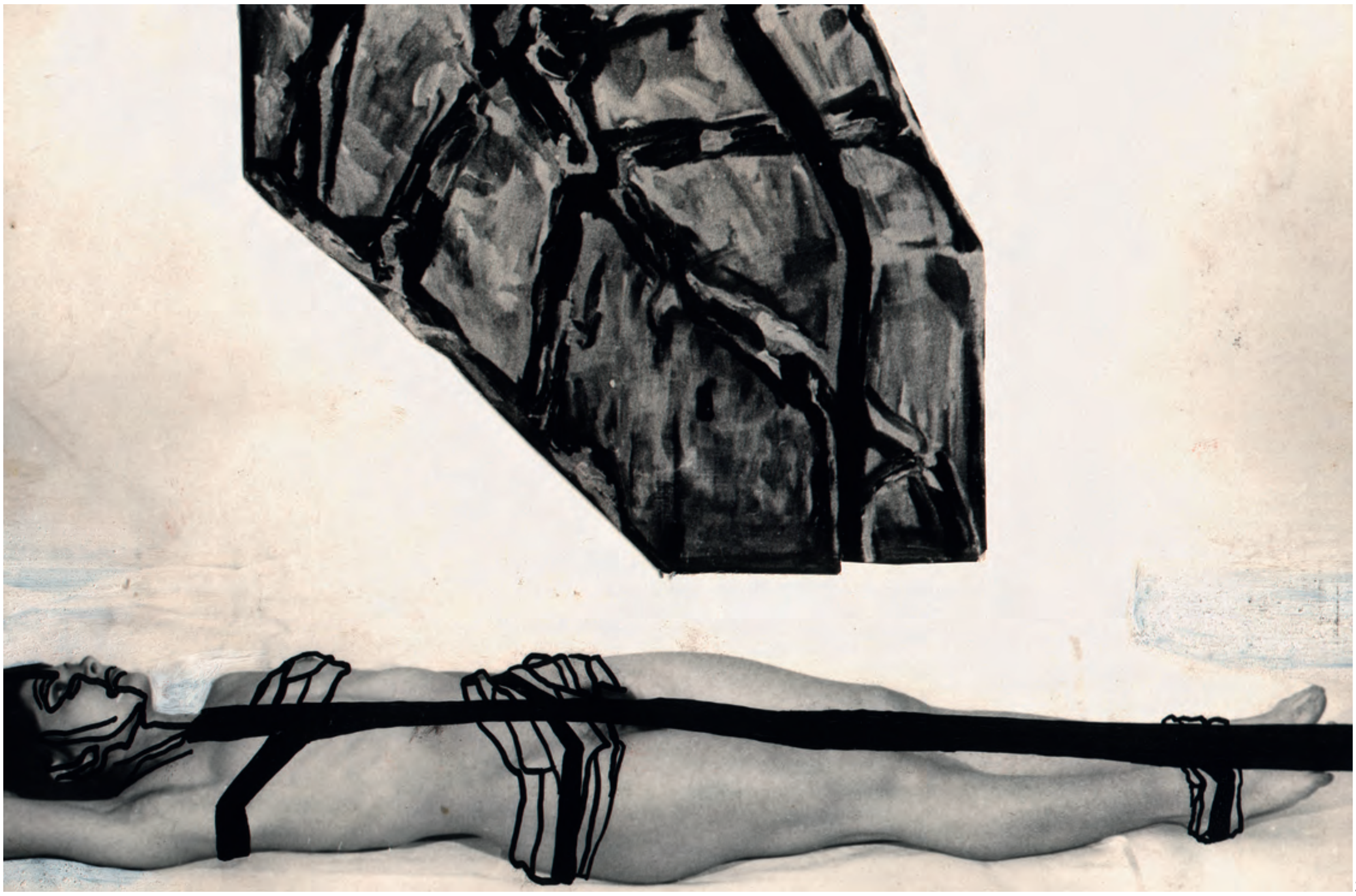
„My Body is Space in Space, Time in Time, and Memory of All / Corpul meu este Spaţiu în Spaţiu, Timp în Timp şi Memorie a Tot”



1

text de **MARILENA PREDA SÂNC**

Generația 80 a avut „privilegiul” de a trăi în același loc, dar în două lumi diferite – societatea comunistă „multilateral dezvoltată” și, după 1989, societatea democratică capitalist-consumeristă.
După cel de al Doilea Război Mondial și până în 1990 artele vizuale în România au fost izolate în ghetto-ul comunist, ascunse de cortina de fier trasă de ideologii „omului nou socialist”, dar și cu acceptul Occidentului, ceea ce a condus la desincronizări, decalaje față de arta contemporană occidentală. Arta oficială, aservită puterii comuniste, era dublată de o artă deschisă către conceptualism, abstract, expresionism, experiment, problematici feministe, o artă reprezentată de un număr restrâns de artiste /artiști și de care beneficia un public redus, o artă ignorată de autorități și de mass media, adesea supusă unor presiuni ideologice și atitudini coercitive, o artă pe care o consider ca fiind una a supraviețuirii. Producția de lucrări din categoria artei non-oficiale, în anumite perioade de deschidere ceva mai consistentă, probează ideea că scena artelor vizuale în România comunistă nu a fost pustie și *boom*-ul vizual de după 1990 nu s-a născut din nimic. Artiştii vizuali, alături de scriitori, poeți, compozitori, creatori din toate domeniile culturii, au ridicat, prin operele lor, o baricadă culturală care s-a opus ideologiei comuniste, un proces complex și nuanțat de rezistență prin cultură.
Ultima perioadă de existență a comunismului, în 1980-1989, a reprezentat o perioadă dificilă pentru artiști, pentru întreaga populație a României. Fiecare dintre noi încerca să găsească soluții pentru a supraviețui. Eu îmi câștigam adesea existența și libertatea de creație ca „zugrav de subțire”. Uniunea Artiştilor Plastici deținea un fond mare de ateliere și oferea lunar ajutoare de creație nerambursabile, dar aproape nimic celor din generația 80 fiindcă noi nu eram înregimentați formulelor vizuale agreate de puterea comunistă.
În 1983 am început o serie de intervenții pe *fotografii făcute după corpul meu – My Body is Space in Space, Time in Time and Memory of All / Corpul meu este Spațiu în Spațiu, Timp în Timp și Memorie a Tot*. Lucrări din această serie au fost expuse doar în străinătate în cadrul unor expoziții de *mail art* deoarece în țară cenzura nu permitea expunerea de fotografii după corpul uman nud.
Pentru mine corpul reprezenta un loc de meditație, un peisaj interior/exterior cartografiat de trăiri personale și de experiența unor memorii colective. Am translat aceste stări


2

3

existențiale centrate pe corpul feminin în lucrări de *body art*, desen, pictură, fotografie, colaj, cărți de artist și mai târziu după 1993 în piese de video art. Nu am fost singură în această sondare a identității prin analiza corpului femeii ca motiv, pledoarie revelatoare într-o decriptare a realității universului femeii – și aici aș menționa lucrările semnate de Ana Lupaș, Geta Brătescu, Suzana Fântânaru, Wanda Mihuleac, Aniela Firon, Roxana Trestioreanu, dar și poemele și textele critice scrise de Magda Cârneci.

Corpul reprezenta, în lucrările mele de început, un martor tăcut al trăirilor, un câmp de investigare a relațiilor eul fizic/eul spiritual, corp/natură, corp/cunoaștere, dar și o peșteră în care să te ascunzi. Tema corpului devenea un drog care îți oferea șansa, dintr-o perspectivă metafizică, de a depăși starea de inutilitate. Nu existau public sau o piață de artă reală, galerii profesioniste, un interes media. Înainte de 1990, arta experimentală, arta cu problematici feministe era atacată și fragil reprezentată. Îmi amintesc de agresivitatea cronicilor, crude și aberante, la expoziția de autoportrete deschisă de Aniela Firon la Cluj în 1981.

Într-o perioadă în care arta experimentală, noile forme de artă și topica de gen se aflau într-o poziție extrem de critică, nu era de loc ușor să exiști ca artistă. Societatea românească și-a păstrat în comunism caracterul patriarhal, cu comportamente misogine. Alături de restricțiile ideologice și de hegemonia unei arte oficiale tot mai clișeizată, atitudinile falocratice prezente în arealul cultural generau realități neplăcute, comportamente misogine cu care ne mai confruntăm și astăzi. Șansa artiștilor care nu produceau artă oficială era să rămână alături, să expună împreună, să genereze artă ca un mod de viață. Sentimentul pe care îl aveam cu toții era că trăim într-o mare închisoare.

După căderea regimului communist în decembrie 1989, a urmat pentru artă și artiști o perioadă de deschidere și conectare la diversitatea scenei artistice internaționale.

Am început să explorez efemerul, să experimentez imaginea proiectată și imaginea video. Cărțile de artist realizate în anii 80, retrospectiv privindu-le, par a fi niște *script*-uri pentru eventuale *performance*-uri sau piese video, ori niște arhive de idei vizualizate prin colaje din fragmente de banale ilustrații, fotografii personale, intervenții rapide pe imagine în diferite tehnici grafice – *The Cave* (1981, 1983) *The Sketch of the Mind* (1986), *Alive* (1988).

Piesele video *Inside* și *Handscape*, *Bodyscape*, *Mindscape* (1993) fac parte dintr-o serie de experimente video în care imaginile, fotografii intervenite și colaje din cărțile de artist realizate în anii ‘80, deveneau *slide*-uri proiectate pe chip / corp filmate cu intenția de a sugera raportul real / virtual, imersia într-un peisaj interior externalizat, ambiguitatea prezenței multiple. În ultimile două decenii, societatea românească a cunoscut o creștere haotică cu dimensiuni pozitive în general, dar și alarmante în ceea ce privește comportamentul, etica socială și politică, conștiința umană, valorile spirituale, fapt ce m-a determinat să devin un martor activ în descifrarea și revelarea acestui context.

Algoritmii Puterii / The Algorithms of Power, *Globul / Globe*, *Gardul / The Fence, Globalizare / Globalization, Recartografiind lumea / Remapping the World, Ecological email", „Conducători / Leaders* (1995-2014) sunt titluri de serii de lucrări, obiect, pictură, digigraphie, instalație media și video axate pe concepte contemporane privind identitatea locală / globală, mecanismele Puterii, spațiul intim / public.

4

În 2000 am scris un text despre *Ecofeminismul artistelor din România* pe care l-am prezentat la un simpozion pe teme feministe organizat de Sanja Ivekovic în Dubrovnik. Sintagmele, cuvintele cheie folosite – resemnare și nonviolență, o așteptare metafizică, viziune eclectică, etica întrajutorării și a vecinătății ca o necesitate a viețuirii – subliniau preocupările tematice, reflexive specifice unui *etat d'âme* autohton înscris în holograma feminității universale.

Îmi revăd traseul artistic, preocupările și reprezentările vizuale pe cale le subsumez dimensiunii feministe și consider că atitudinilor contemplative, grave și de introspecție, specifice lucrărilor din anii 1980, li s-au adăugat în următoarele două decenii disecția contextului socio-politic în cheie feministă și ecologistă, adesea commentate cu sarcasm și accente ironice. Bătrânețea / ageismul (*Oldness*, 1995), corpul cosmetizat (*Diva*, 2009), corpul politic (*Femslogan*, 2007, *Diva Politică,* 2011) corpul urban (*Among the cars*, 2006), *Europa concepută doar de bărbați?!?! / Europe conceived only by Men?!?!* (2013) sunt imagini ale unor realități pe care le-am extras din jurnalul zilnic fiindcă ele ne semnalează dezechilibre existente în viața comunității, derapaje de la adevăr, atitudini misogine clișeiste și dezinteres pentru corpul spiritual al ființei umane.

Ca artistă, mă simt observatoare și trăitoare a lumilor prin care trecem și imaginea pe care o modelez se constituie ca un puzzle de emoții și reflecții pendulând între reverie și critică socială într-un esențialism al existenței.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - *Bodyscape, Handscape, Mindscape*, video still, 1993 editare video Eugen Ciocan, prin amabilitatea artistei

2 - Corpul meu este *Spațiu în Spațiu*, *Timp în Timp* și *Memorie a Tot*, intervenție pe fotografie, 18 x 24 cm, 1983-1985, prin amabilitatea artistei

3 - Aniela Firon, *Autoportret*, tehnică mixă, 40 x 30 cm, 1984, prin amabilitatea MNAC

4 - *Diva politică*, digital print, 150 x 80 cm, 2010, prin amabilitatea artistei

Staging the Self

Martha Wilson: Staging the Self is a self-referential text focused on the activity of the well-known American artist Martha Wilson. This contribution was also presented at the symposium *Good Girls / Practicing Feminism Here and Now* held in MNAC in September 2013.

text by MARTHA WILSON

1

2

Breast Forms Permutated, 1972. This piece was a feminist comment on the work of Sol LeWitt, and the tendency of conceptual artists to permutate every possible outcome of problems posed.
Captivating a Man, 1972. I dressed Richards Jarden, my beautiful artist boyfriend, as Marcel Duchamp's female persona, Rrose Selavy. Just recently I saw the original Man Ray photo at MoMA and learned from the wall label that Duchamp had a woman standing behind him, inserting her hands into the picture – which is why this is such a convincing image.
Composure, 1972. "When I look into a mirror or a video monitor, I can see myself objectively, and thus compose my features so they are congruent with the image I want to project. When I look into space, or into the lens of a camera, my face projects my subjective awareness of myself." I made this statement before executing the piece in November, 1972; to my surprise, the faces made without the benefit of feedback were more expressive of the emotion I wanted to convey. Thus my features are more responsive to internal "mirrors" than to real, external mirrors.
Posturing: Drag, 1972. Form determines feeling, so that if I pose in a role I can experience a foreign emotion. This was an attempt at double sex transformation; I was dressed in "drag" so that the transformation was from female into male, back into female. Theoretically, the uninitiated audience saw only half of this process, from "male" into "female."
Posturing: Age Transformation, 1973. "I am a twenty-five-year-old artist trying to look like a fifty-year-old woman trying to look like she is twenty-five. I was extremely uncomfortable dressed up like a middle-aged female, which I take to be an index to how much fear I have of 'past thirty' status in society."
My early photo-text works were created in Halifax, Nova Scotia, Canada, where I went to graduate school. Because I was a woman, the male-dominated school environment marginalized me; so when I moved to New York in 1974, I was determined to found an institution for works of art that were being marginalized by mainstream institutions.
The connection between the text and performance for me was through the practice of Conceptual art in the early 1970s. The (largely white, male) artists invited to visit the Nova Scotia College of Art and Design – such as Vito Acconci, Carl Andre, Joseph Beuys, Dan Graham, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Peter Kubelka, Sol LeWitt, Dennis Oppenheim, Ian Wilson – blurred the distinctions between thought and action, words and deeds.
When I founded Franklin Furnace in 1976, I invited artists to read to the public. (The term "artists' books" did not exist as yet to describe contemporary, and cheap, publishing by artists.) Every single artist chose to manipulate the performative elements (light, sound, relationship to the audience, props, costume, time) as part and parcel of the work. (The misnomer "performance art" had not as yet taken hold either.) The word in vogue at the time was "piece," which encompassed the thought, the action, the documentation – drawn or photographed or filmed or published or taped – whatever.
Performance art in my view is the opposite of theater, which holds, according to Samuel Taylor Coleridge, "the willful suspension of disbelief" as its objective. Performance art has raided literature, music, dance and theater traditions (while theater has borrowed from performance art conventions), spreading confusion; but in general, performance artists remind their audiences: THERE IS NO ARTIFICE HERE. THIS IS HAPPENING NOW, IN "REAL" TIME. Because it is embedded in the body, performance art takes time itself to be its primary subject.
We'll Make Up the Title When We Meet, aka LA-London Lab, exhibition and performances by feminist artists from London and Los Angeles. In this 1981 experiment, Suzanne Lacy selected feminists working in Los Angeles, and Susan Hiller selected feminists from London to meet at Franklin Furnace in New York. There were two critics also, Caryn Faure-Walker, originally American, for the English artists; and Moira Roth, originally English, for the American artists. Here we see Leslie Labowitz performing *Sprout Time*. She starts lying naked on the bed of earth, explaining that because her mother was an Auschwitz survivor, her youth was filled with images of death. So when she became an adult she decided to make her art out of life, and started a bean sprout business. At the end of this performance she sold the business to someone in the audience!
Carnival Knowledge: The Second Coming, 1984.
During the 80s, avant-garde artists lost their place as the darlings of American culture, allowed to experiment wildly and freely. Gradually, the administration of Ronald Reagan and conservative religious groups promulgated the idea that artists were the virus eating away at the health of the body politic. In 1984, Franklin Furnace exhibited *Carnival Knowledge*, curated by nine women artists and activists, who asked if there could be such a thing as "feminist pornography," or pornography which didn't denigrate women or children. The *Carnival Knowledge* feminist performance collective invited Annie Sprinkle, a porn star, and the members of her porn-star support group, Club 90, to participate in their January event at Franklin Furnace. The performance itself, entitled *Deep Inside Porn Stars*, involved tea and cookies, and sought to remind the audience that sex workers are mothers, daughters, wives and women – just like their feminist counterparts. It was at this event that Annie Sprinkle changed her identity from "porn star" to "performance artist," contrasting the personae of Ellen Steinberg, a fat girl raised in Southern California with Annie Sprinkle, a gorgeous porn star who lives in New York.
After *Carnival Knowledge* closed at the end of January, the Morality Action Committee swung into action, writing postcards to elected officials and letters to Franklin Furnace's corporate and

3

4

foundation supporters, claiming that we had shown pornography to 500 children per day. As a result of the *Culture Wars* in which this was an early skirmish, the work of (especially) performance artists became "politically impossible," and the Individual Artists Fellowship Program of the National Endowment for the Arts was killed off.

Karen Finley*, A Woman's Life Isn't Worth Much*, 1990

In 1983, Karen Finley performed for the first time in New York at Franklin Furnace with her husband, Brian Routh, one of the Kipper Kids. She used plenty of fluids, taking a bath in a suitcase and making love to a chair with Wesson cooking oil. Nothing happened, as her performance was standard downtown fare. In fact, I told Karen she should move to New York and she did! Then in 1989, as a result of her performance, *Constant State of Desire*, conservative newspaper columnists Evans and Novak branded Karen the "chocolate-smeared young woman." This is because she smeared her naked breasts with chocolate frosting to symbolize the degradation of women, then sprinkled bean sprouts, then glitter on top.

Franklin Furnace presents "emerging artists," selecting by peer panel review from among proposals submitted from around the world. Karen Finley successfully made the case that while she had "emerged" as a performance artist, she was emerging as a visual artist proposing installation work. *A Woman's Life Isn't Worth Much* consisted of texts and images drawn directly on the walls of Franklin Furnace. By 1990, the Culture Wars were in full swing, so I asked John Frohnmayer, then Chairman of the National Endowment for the Arts, if he would come to Franklin Furnace to see for himself that Karen Finley's work was not obscene. He declined.

Nicole Eisenman and Chris Miller, *The Lesbian Museum, 10,000 Years of Penis Envy*, 1992.

By 1992, the Culture Wars were getting Franklin Furnace down. We had been investigated by the General Accounting Office and audited by the New York State Comptroller during the summer of 1990; but more debilitating still, from 1985 to 1995, the Audit Division of the National Endowment for the Arts had installed us on grant reimbursement basis, which basically meant we were lending the United States Government money by incurring the costs of funded programs, then submitting copies of checks stapled to invoices to find out how much of the costs the NEA would allow. I hired a person whose entire job was to prepare cash requests. Anyway, in the midst of this dismal time, our peer panel selected a proposal from artist Nicole Eisenman and sex worker Chris Miller for *The Lesbian Museum*, an exhibition of contemporary and historical dildos. We thought: if we can't laugh, we're going to explode! The show went off without a hitch.

Voyeur's Delight, 1996

Franklin Furnace got in trouble with the religious right for the third and last time for mounting this exhibition, *Voyeur's Delight*. Curated by Barbara Rusin and Grace Roselli, it brought together works which explored the power of looking, ranging from voyeurism as perversion to voyeuristic pleasure as a prime aspect of media culture.

Jocelyn Taylor's installation was comprised of a room with a mirrored floor, which enabled viewers to look up women's skirts; and small video monitors inset which showed images of her vagina spread with a speculum so we could see up her snatch. This piece concerns the invasive nature of Western medical science in regard to women's bodies.

At the end of the 90s, Franklin Furnace went through a period of re-evaluation of our purpose on the planet, and in the wake of the Culture Wars, we decided to "go virtual."

During Franklin Furnace's 20th anniversary season, we mounted our last exhibition in physical time and space, *In the Flow: Alternate Authoring Strategies*, curated by Daniel Georges. This exhibition examined how during the past two decades, art had changed from "solid" painting and sculpture to "liquid" interactive works that fundamentally question the role of the artist as sole author, and were created through collaboration. At the same time, we were asking ourselves where freedom of expression was going to be possible in the future, and decided that cyberspace was, for the time being, that free zone. Franklin Furnace "went virtual," on February 1, 1997, taking our website, www.franklinfurnace.org, to be our public face, and also incorporating artists' statements with images so the public could understand why Jocelyn Taylor had a speculum up her vagina, for example.

DISBAND photos by Barbara Quinn and Sarah Jenkins

During the 70s, visual artists like Laurie Anderson, Robert Longo, Kim Gordon and Barbara Ess were playing in bands. But they all knew how to play instruments and I didn't so I called up my girlfriends who were long on concept and short on skills, and DISBAND, the all-girl band of artists who couldn't play instruments was born. Our members included Barbara Kruger, Babrara Ess, Daile Kaplan, Diane Torr, Ingrid Sischy, Donna Henes, Ilona

5

Granet and Martha Wilson. Some of our greatest hits include "Sad," "Rebel," "Hey Baby," "Fashions," "Every Day Same Old Way," "Look at My Dick" and "End." We did play some instruments: plastic bags, newspapers, hammer, Col. Sanders chicken buckets, bed sheet, hotel bells.

Ronald Reagan was elected in 1980, and DISBAND disbanded in 1982. For the last year or so, we were performing in the guises of members of Ronald Reagan's cabinet. I did one performance after DISBAND as Alexander Haig, one performance for Soho TV as Ronald Reagan, and then I found Nancy. Oh, how vacant she was! I could make her say cancer was the "natural" response to the environment! So I impersonated Nancy Reagan for both of Ronald Reagan's terms of office.

Guerrilla Girls, 1985-2000

In 1985 a bunch of downtown feminist artists became outraged by Kynaston McShine's remark that anyone not in his MoMA "International Survey of Painting and Sculpture" show should re-examine HIS career! The show included 169 artists, 13 of whom were women. Even fewer than 13 were artists of color, and none of these was female. After five whole minutes of research, the founders of the Guerrilla Girls decided to publish their findings about discrimination in the art world on posters put up in the dead of night in Soho. The group decided to remain anonymous by taking the names of dead women artists so that their targets could not claim their complaints were just "sour grapes." And the Guerrilla Girls decided to use gorilla masks to maintain their anonymity, adding a dash of absurdity and humor to the fight against discrimination.

Mona/Martha/Marge, 2009. I thought this piece was about the layers of perception that Erving Goffman dissects in *The Presentation of Self in Everyday Life*, but my friend Britta Wheeler proposed it is a portrait of Postmodernism: the Mona Lisa represents the highest of high art, Marge Simpson represents the lowest of popular culture, and Martha's in the middle.

6

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1. Martha Wilson, *Breast Forms Permutated*, 1972. Courtesy of the artist.
2. *We'll Make Up the title When We Meet* aka LA-London Lab, Leslie Labowitz, *Sprout Time*, 1981. Courtesy of Franklin Furnace.
3. *Carnival Knowledge: The Second Coming*, 1984, *Deep Inside Porn Stars*. Courtesy of Franklin Furnace.
4. Nicole Eisenman and Chris Miller, *The Lesbian Museum, 10,000 Years of Penis Envy*, 1992. Courtesy of Franklin Furnace.
5. Ilona Granet, Donna Henes, Diane Torr, Ingrid Sischy and Martha Wilson performing in 1979 at P.S. 1 in Queens, New York. Courtesy of Franklin Furnace.
6. Guerrilla Girls, Two gorillas canoeing. Courtesy of guerrillagirlsbroadband.com.
7. Martha Wilson, *Mona/Martha/Marge*, 2009. Courtesy of the artist.

7

Oh, one day, instead of one night…

text by MILICA TOMIC

Oh, one day, one day,
instead of locks and a latch,
oh, one day, instead of one night,
a burst of machine-gun fire will flash,
if light cannot come otherwise …
(from the poem by Oskar Davico In the memory of Svetozar Markovic's captivity*)*

I am approaching the railway bridge whose destruction was prevented in 1944 by Miladin Zaric, a retired teacher who lived in one of the buildings in the vicinity of the bridge. On October 19, 1944, on the eve of the battle for Belgrade, the Nazi occupation army was retreating under the strikes of the Red Army and the People's Liberation Army. From his window in 69 Karadjordjeva Street, Zaric could see German soldiers setting dynamite and hurriedly crossing the railway bridge. Their intention was to blow up the bridge, to stop the liberators and ensure their escape. Miladin Zaric, who some 20 years earlier in the Balkan War with the Turks participated in the action of demining the bridge on Emnica, Macedonia, immediately realized what was going on. He ran down the very stairs I am descending now, all the way to the bridge, and with a spade cut the wires connecting the dynamite. I am going underneath the iron bridge and looking at the freshly painted metal searching for a plaque, a sign, or any kind of indication of what happened here in 1944, even though I know I won't find it. Perhaps Miladin Zaric did not take the stairway at all, but the knoll in front of the bridge. There is nothing! I am climbing up the hill, across the muddy, wet grass. Buses are passing by, I am hurriedly walking next to a series of parked buses, I am approaching the bus station, making my way through the crowd. People are getting off a bus, some are waiting for passengers.

This morning I decided not to go to the police station to report the Kalashnikov I am holding in my right hand. In the left hand I am casually carrying a white bag with the title of a supermarket chain, Maxi, the propriety of the richest man in Serbia. I decided to walk all these days without police permission and without the sponsorship of an art institution that would support this action. If I were doing this as part of an exhibition, or an announced performance, it would probably be a lot easier in case the cops stopped me.

Staša came to pick me up this morning. I waited for him in front of the building with the Kalashnikov wrapped in a black plastic bag. I remind myself of Arkan's people who stood throughout the '90s in front of his nouveau-rich edifice at the entrance to the residential part of Belgrade, Dedinje, threatening passers-by with arms wrapped up in black plastic bags. His house, which looks like a naively and temporarily scrapped up medieval castle, is next to the Red Star stadium, across from his bakery, at the very entrance to the most prominent part of the city, and to this day looks like a bow of a big, abandoned ship. And that black bag in the hands of his men/soldiers ready for everything looks a lot scarier than anything that can ultimately be found in it. From a gun to a dead body. I am trying to hide the weapon only because of my son Vanja's friends, who loiter around our building all day long, dressed in the style of Arkan's football fans, 20 years later. I don't want to embarrass Vanja by standing in front of him and his friends with a Kalashnikov in my hand. But the black plastic bag nevertheless looks considerably scarier. Staša arrives, we put the Kalashnikov in the trunk and head towards the shopping mall Zira, where a Nazi

1

occupier garage once was and where the People's Liberation Movement carried out its first successful action, destroying the garage and the enemy's entire motor pool. There isn't a plaque here either nor any kind of reminder of this action. The only memory of this event is the old TV series Otpisani (the written-off), which is currently being rerun on many channels, and which immediately reminds us of huge, almost surreal explosions and countless killed German soldiers.

Staša agrees that we should start without a permit. He will record my walk today. It seems there is no sense in registering with the police. What would I tell them?

- Well, I am conducting an art work in the form of a performance in which I am going to stroll through the city with a Kalashnikov in my hand. The Kalashnikov is locked, it is not loaded. Be calm, do not panic! I am only performing an art work! I am walking through the city with a permit and no harm will be done to anyone.

The main task of art is to subvert and question the established norms, the consensus of public opinion and ruling policies. The idea to enable critical art practices by establishing 'a free space' in which art can 'happen' is primarily an indicator of a democratic society. The more 'free' space for art, the more democracy! All this, however, can happen under certain conditions: Art has to be isolated, situated in a protected zone and under strictly controlled conditions. What takes place within that scope can be revolutionary, subversive, critical, radical, but it does not affect and does not endanger the society or the ruling policy. In the former West, in democratic societies, censorship in art is not necessary, because censorship takes place in a different way. So, in democratic societies censorship takes place with a single act, by declaring a work – a work of art. This very act of declaring an art work makes every art intervention absolutely harmless and inessential for the society. Because of the very reason that art, although well-respected, is excluded from the society.

The field of art is a strictly controlled system with many participants being controlled. The institution itself – its representatives, the employees, curators, the staff, press, culture sections in newspapers and magazines – and then at the very end of this chain we, the artists, participate in the shaping of this frame that in the countries of capitalist parliamentarism wraps up what we call "the free field of art."

Exhibiting and practicing art in a public, open space seems to be very important in regard to the "free field of art," because it opens up the possibility for the "frame of art," at least for a moment, to seem permeable, and it puts the passers-by who perceive and/or contemplate an intervention in a public space in a situation where they can't just resign themselves to saying: "Oh yes, this is only art!", but to think they are participating in that part of reality that concerns their life as well. This very moment is not only an act of dislocation of art outside of the protected, controlled frame, but also a dislocation of art into everyday life which, with the very existence of the frame, is excluded from the field of art. For everyday life and open public space introduce their own rules, their manner of production and their codes that destroy the "frame of art." The dislocation of everyday life and "the improbability of life" into the space of art makes the frame at least for a moment permeable, and it reveals the system and places of censorship that are necessary to support the frame.

First I am approached by a woman dressed in torn-up black socks and old punk clothes recalling the Mad Max outfit style. She is pale, with an absent gaze, and the only person who directly addressed me during the two months of walking in Belgrade and today during the entire day of walking with the Kalashnikov and a white bag in Copenhagen. I see David, my childhood friend who left Belgrade and Yugoslavia in '91, standing across the street and, according to an agreement, imperceptibly taking photos. The woman asks me whether the gun is loaded and can it harm someone. She asks me to hand her the Kalashnikov. I don't know what she wants? Does she want to figure out whether the Kalashnikov is loaded or not, or does she also want to feel the weapon in her hands. While I am talking to her, a man approaches me and tells me: "I know what this is, I am from Turkey, but I spent many years as a mercenary in Iraq, and last year with that money I opened up a kebab shop in Copenhagen." Since the beginning of the last century, this part of Copenhagen has become the place of prostitution and part of the rough pub scene, and after Denmark liberalized

2

3

pornographic press in 1969, Istegade became the porno street number one. My interlocutor is showing me his shop standing exactly across from a radio shop at 31 Istegade, the place at which the famous Danish group Holger Danske organized meetings of the resistance cells during World War Two. The shop was blown up by the Nazi occupation army. Holger Danske took its name from the legendary Danish hero, and it was founded in 1942 by veterans/volunteers from the Winter War who fought on the side of Finland against the Soviet Union. This place is also unmarked.

What is public memory? Does the private memory of this friendly and enterprising man become public at the moment when he addresses me while I am intervening into the open and public space of the city of Copenhagen? Does private memory become public when the introduction of an unpleasant object, a Kalashnikov, activates and articulates the part of memory that is taken out of public discourse? In what way is the public space of a city transformed, which does not want to know its connection with wars in third-world countries where this obsolete weapon is still used? Does the inclusion of this unbearable object in everyday life of the city create public space and produce all the memories that can be found in this place? Memories which are both intended and unexpected. David is already disappearing in the crowd and leaving for the other part of the city, where once Warehouse Bulldog was located, and where we agreed to meet later. Concerning that place, my friend Rasmus C. Olsen says: "Warehouse Bulldog was burned down! It was just before the 31st of July 1944. It was the general public at Nørrebro who got fed up with the fact that there was curfew at, I think 8 o'clock in the evening. Pissed off, they made barricades in the street and threw stones and shit at the Danish police who probably were a bit reluctant to react violently towards Danes. Therefore the Schalburg Korps took over on their own initiative and shot into the crowd. Later the Germans came too and more rounds were fired. The Bulldog was burned down because the owner was pro-German. At the same place on the 18th of May 1993 a very violent clash between demonstrators and the pigs took place ending up in 117 shots which were fired into the crowd of demonstrators. Sorry! I cannot be neutral on this subject – so now you're warned!"

Tuesday May 18th 1993

by Aus-Rotten:

A day in the life of a never ending war
the killing still continues for more than fifty years before
by the time the war has ended a new one's just begun
modern day is just the same no war is ever one
you'd think we'd learn our lesson
but it's so plain to see
same old fate with a brand new date
chalk up the casualties
(Chorus)

EU riots in Copenhagen caused by the approval of the four Danish exceptions in the Maastricht Treaty Referendum. Police opened fire against civilians for the first time since World War II and injured 11 demonstrators.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1-3 - Milica Tomic, *One Day Instead of One Night, a Burst of Machine-Gun Fire Will Flash, If Light Cannot Come Otherwise*, video action, 2009, prin amabilitatea artistei

Când e fericirea posibilă?
Întrebări despre artă, viaţă şi feminism

text de **GRUPUL H.ARTA**

1

2

Trăim vremuri cu atmosferă de sfârșit de lume (bineînțeles că pentru anumite categorii de oameni, pentru cei oprimați, pentru cei marginali, cei nefericiți aceasta nu este o condiție nouă). O continuă pierdere a ceea ce obișnuia să fie spațiu public, a ceea ce era comun. Proiecte de exploatare minieră cu cianuri și de fracturare hidraulică care sunt susținute de stat în pofida opoziției cetățenilor/nelor. Pierderea unor drepturi inalienabile precum dreptul la apă și aer curat. Uciderea câinilor vagabonzi prescrisă prin lege. Îngrijorătoare creștere în vizibilitate a discursurilor pro-nataliste, în timp ce, anul trecut, un grup de extremă dreapta din Timișoara oferea bani femeilor rome care aduceau dovada că s-au sterilizat. Semne ale violentei, încastrate în structura orașului. Pancarte montate de Primăria Timișoarei în intersecții din oraș care spun „Azi cerșetor, mâine agresor. Vrei asta?" O reclamă pentru un hypermarket alătură imaginea unui hipopotam de jucărie și a unei bucăți de carne sub textul „De ce să cumperi jucării de la noi? Pentru că avem cea mai bună carne." Lungi șiruri de cărți de *self-help* în librării, cărți care demonstrează că succesul, bunăstarea, fericirea sunt chestiuni individuale, sunt responsabilitatea exclusivă a fiecăruia dintre noi (și, în consecință, eșecul, depresia, lipsa de speranță sunt, de asemenea, probleme strict individuale, fără nicio legătură cu societatea în ansamblu).
În aceste vremuri în care completa lipsă de respect față de viață, în care extrema inegalitate și nedreptate sunt norma care nici măcar nu mai este ascunsă sub retorica neoliberală a „democrației" ipocrite, ce putem numi fericire? Poate fericirea exista în prezența nedreptății? Care este relația dintre feminism și fericire? Feminismul care face vizibile violența și nedreptatea care sunt atât de încastrate în societate încât par „naturale", feminismul care, prin faptul că oferă instrumente de deconstrucție ale acestora, dă sens, coerență și speranță. Sens, coerență și speranță care uneori pot fi numite fericire. Feminismul care prin lumina clară pe care o aruncă asupra compromisurilor și inegalității pe care se bazează fericirea normată, face participarea la această fericire complicată.
Cum putem face tristețea imposibilității unei schimbări complete, tristețea inerentă lumii în care trăim, un motiv pentru a găsi ieșiri și alternative, chiar dacă acestea sunt temporare, parțiale și imperfecte?
Suntem un grup de trei artiste femei[1], a căror practică este centrată pe o perspectivă feministă. Suntem interesate de subiecte precum posibilitățile și limitările spațiului public, interpretarea istoriei recente și găsirea unor modele de educație non-ierarhică. Metodologia noastră se bazează pe prietenie, pe care o înțelegem ca pe o negociere cotidiană a diferențelor, ca pe un mod de a învăța una de la cealaltă, ca pe o declarație politică despre puterea solidarității.
Acest text conține fragmente scrise în diferite momente ale practicii noastre (anii 2008 și 2012), fragmente care conțin exemple din munca noastră care se referă la problema fericirii și a unei vieți cu sens în interiorul și în afara normelor și prescripțiilor, fragmente care reflectează asupra continuului amestec de putere și neputință, de energie și depresie, de speranță și îndoială care însoțesc atât arta, cât și viața cotidiană.

2008. Cea mai frumoasă zi din viaţa mea

Nu se poate vorbi despre fericire fără să se facă referință la prescripția de fericire cel mai adesea folosită, la căsătorie. Folosind ca punct de pornire cazul unui mall din Timișoara unde, între 2001 și 2006, au avut loc toate căsătoriile civile și folosind, de asemenea, și alte exemple legate de consum și gen, am vrut să reflectăm asupra felului în care heteronormativitatea este performată și ritualizată în spațiul orașului, în care spațiul public e tot mai mult preluat de practici consumeriste. Am folosit fragmente de text și desene obținute prin tehnica modestă a copiei la indigo, tehnică prin care observăm realitatea și o punem într-o relație de înstrăinare, prin care absurditățile și contradicțiile ei devin mai evidente. Iată câteva fragmente din textul care a fost însoțit de copii la indigo ale unor fotografii ale nunților din mall și ale unor imagini și articole din reviste pentru femei.

La data de 26 mai 2006 a avut loc oficierea primei căsătorii într-un mall din Timișoara. În urma încheierii unui protocol între Primăria Timișoara și Iulius Mall Timișoara, cununiile civile se oficiază exclusiv la Iulius Mall, într-un spațiu numit „Casa Căsătoriilor". Miri și mirese urcă pe treptele mall-ului ca să participe la ceremonie pe fundalul magazinelor și reclamelor. Cu siguranță, pentru unele dintre aceste cupluri, spațiul mall-ului nu este potrivit cu solemnitatea evenimentului. Cu siguranță, unii dintre cei ce urmează să se căsătorească acolo se gândesc la ce înseamnă din punct de vedere financiar acest aranjament între Primărie și conducerea mall-ului. Totuși, un număr mare dintre ei aleg să participe la cununia civilă îmbrăcați în costumele lor de prințese și prinți, urmați de alaiul de nuntași, un număr mare dintre ei pleacă după încheierea ceremoniei în limuzina albă, urmată de șirul de mașini împodobite cu flori în cinstea fanteziei puse în practică. Dacă, la prima vedere, imaginea mirilor urcând solemn lungul șir de trepte ca într-un templu, pe sub ecranele LCD pe care rulează continuu reclame și ocolind panouri publicitare pare absurdă, de fapt, la o privire mai atentă, alăturarea între nunți și mediul în care sunt plasate nu e atât de nepotrivită. De ce nu s-ar potrivi spectacolul nunții, calitatea ei de moment extraordinar, cu atmosfera artificială, de oraș utopic a mall-ului? De ce nu ar fi potrivit să semnezi certificatul de căsătorie, un act care are o atât de mare legătură cu distribuția, consumul și acumularea de proprietate, într-un loc dedicat profitului precum mall-ul? De ce să nu faci primul pas în cea mai exclusivistă dintre relații, cea a cuplului căsătorit, într-un mediu epurat de tot ce e „urât", „jenant", nedorit, marginal în societate? Pe lângă magazine, restaurante, cinematograf, locuri de joacă pentru copii, perete de alpinism, patinoar, piscină, spații verzi, fântâni, oglinzi și căderi de apă, grădină cu portocali, mall-ul conține o curte interioară care e închiriată pentru concerte și alte evenimente publice, o capelă, Serviciul de pașapoarte, Biroul de Înmatriculări Auto, Biroul de Examinări Auto și, bineînțeles, Casa Căsătoriilor. Un întreg oraș cuprins în arhitectura panoptică a mall-ului, pe „străzile" lui identificate prin nume de brand-uri și mărginite de pomi care cresc direct din podelele lui de granit. Un oraș special, cu propriile lui reguli și realități. Ce cadru ar putea fi mai potrivit pentru o zi care este numită în toate revistele pentru mirese, în toate website-urile despre nunți ca ziua cea mai specială, în care toate fanteziile fetițelor care s-au visat prințese pot fi transformate în realitate? Ziua de basm de a cărei irealitate mirii se pot bucura ca principali protagoniști, filmați, fotografiați, urmăriți de toate privirile, inaugurează, bineînțeles, o realitate foarte concretă, materializată în actul care se semnează

şi care legiferează folosirea unor cuvinte precum „iubire", „loialitate", „legătură" pentru stabilirea unor drepturi şi obligaţii sexuale şi economice. Bineînţeles că acest contract nu este echitabil pentru ambele părţi, atâta vreme cât, prin bazele ei istorice, căsnicia este o instituţie patriarhală, atât la nivel ideologic cât şi în cele mai practice aspecte. (Câte dintre cuplurile care s-au căsătorit la mall vor sfida regulile conform cărora, de exemplu, munca casnică şi îngrijirea copiilor sunt apanajul exclusiv al femeilor?).
Într-una din ceremoniile la care am asistat, mirele şi mireasa au pozat fericiţi ţinând amândoi certificatul de căsătorie tocmai semnat. Certificatul de căsătorie, arătat de miri ca într-o întâlnire de afaceri fructuoasă, consfinţeşte relaţia lor ca fiind primordială, aflată deasupra tuturor celorlalte relaţii în care ei s-ar putea afla. O relaţie care le dă acces la drepturi de care cei în afara căsătoriei nu beneficiază, drepturi pragmatice, cum ar fi şansele mai mari de a avea o locuinţă sau de a avansa în funcţie la serviciu, dar mai ales drepturi simbolice, dreptul de a considera că partea cea mai importantă din „planul lor de viaţă" a fost pusă în aplicare, că viaţa lor „reală" a început, validată fiind de actul căsătoriei. Este potrivit ca această relaţie, care-i exclude din sfera ei dătătoare de sens şi direcţie vieţii pe cei/cele care nu pot sau nu vor să i se conformeze, să înceapă în mediul aseptic al mall-ului.
Un articol, apărut într-o ediţie din mai 2006 a ziarului *Ziua de Vest*, spunea: „copiii străzii, care până acum adunau bănuţii de la primărie, cerşind de la familiile mirilor, vor avea ocazia să vadă marele mall…". Autorul articolului nu a avut dreptate, copiii străzii (ca de altfel, nici adulţii fără adăpost, nici alţi oameni care nu se pot adapta *dress code*-ului sau care au activităţi precum cerşitul, incompatibile cu „societatea ideală" a mall-ului) nu au văzut vreodată interiorul „marelui mall".
Câţi dintre cei/cele care sunt parte dintr-un cuplu heterosexual, socotesc că vieţile lor se potrivesc în cadrul „normalităţii" fără nicio tensiune, fără nicio contradicţie? Afişul care a anunţat Târgul nunţilor care s-a ţinut în 2008 în mall reprezenta o mireasă care, într-o poză teatrală, ţine în mâini o ramă.
Cadrul strâmt la care trebuie să te adaptezi ca să dai vieţii tale o aparenţă de „normalitate". Idealul familiei fericite, în care, deşi toţi îşi ştiu bine locul şi rolul, totuşi nimeni nu şi-l chestionează, ideal pe care dacă nu încerci să-l atingi, sau dacă nu creezi aparenţa că l-ai atins, atunci îţi asumi faptul că viaţa ta va fi catalogată (şi o vei resimţi aşa tu însăţi) ca fiind incompletă, imatură, un eşec. De Valentine's Day, sărbătorită cu toată pompa cuvenită în mall-ul din Timişoara, s-au oficiat „nunţi pentru o zi". Cupluri după cupluri s-au succedat ca să se fotografieze în acelaşi cadru: o inimă îmbrăcată în satin alb şi împodobită cu trandafiri roşii, o pungă de cumpărături supradimensionată cu mesajul „I love shopping" atârnând undeva în fundal. Unii dintre cei care se fotografiau acolo, ţineau şi ei în mână, arătându-l camerei, „certificatul de căsătorie" pe care l-au primit pentru nunta lor de-o zi. O

3

săptămână mai târziu, în ziua de Dragobete, la un eveniment organizat de către Primăria Timişoara într-un club din oraş, s-a dansat limbo, cupluri ţinându-se de mână încercând să se strecoare prin cadrul tot mai strâmt. O fată a păşit, râzând, pe deasupra, atunci când spaţiul de trecere era deja prea îngust.

2012. Câteva fragmente despre fericire

Împreună cu prieteni şi colegi din oraşul nostru am vrut să ne vizităm trecutul recent, să vizităm şi să documentăm locaţii post-industriale din Timişoara, locuri care au rămas blocate în logica tranziţiei şi apoi a crizei, locuri cu o istorie modernistă a căror utopie a unui progres continuu a fost stopată, locuri dezmembrate în contextul privatizării din perioada tranziţiei, locuri în aşteptare şi provizorat în contextul crizei financiare. Am vrut să reflectăm asupra precarităţii prezentului în locuri în care o anumită formă de solidaritate socială a fost pierdută.
Peste aceste locuri pierdute din ceea ce a fost comun, am vrut să proiectăm gândurile noastre despre fericire. Fericirea nu ca o stare extatică, ci ca un mod demn de a trăi, fericirea nu doar ca o chestiune individuală, ci ca o posibilitate pentru o lume mai dreaptă.
Iată câteva fragmente din textul care a însoţit imaginile din film[2]:
„Datoria de a fi fericit conform unor scheme prestabilite, de a urma un scenariu de viaţă din care face parte şi o casă la marginea oraşului, unde copiii tăi pot să se joace în curte. Spaţiul îngrădit în care familia poate să se izoleze, în paradisul ei intim, departe de forfota eteroclită a oraşului. Un loc în care poţi fi doar cu cei la fel ca tine, cu cei care au acelaşi statut şi acelaşi plan de viaţă, în care cei marginali, cei nefericiţi nu intră în raza privirii tale. O pasarelă ruginită, un câmp cu iarbă care, în cele trei luni care s-au scurs între cele două drumuri pe care le-am făcut în locul acesta, s-a acoperit aproape complet cu gunoi, cu mormane prin care rătăcesc oameni şi câini. În fundal, ruinele unei fabrici. O baltă, în care încă mai sunt vieţuitoare, este progresiv înecată în moloz. Porţiuni mari de pământ sunt excavate. Un bărbat care locuieşte în cartier ne-a spus că porţiunile de pământ cu iarbă pe care cândva oamenii din cartier ieşeau la picnic sunt transportate pentru gazonul din faţa unor case bogate din oraş. Un bărbat rom, care s-a alăturat şi el discuţiei, spunea de fiecare dată când începea să vorbească: „Mă scuzaţi că spun şi eu ceva". Speranţa la fericire e inegal distribuită. Nu doar că unii oameni pot spera în mod mai realist să fie fericiţi dar, mai mult, fericirea lor se bazează pe nefericirea altora, pe completa lor lipsă de speranţă.
Solventul fusese unul dintre cele mai mari combinate chimice din ţară. Prima dată când i-am vizitat ruinele, era un loc cu atmosferă de pictură metafizică, cu clădiri de birouri părăsite, cu munţi de cărămizi şi moloz, cu rezervoare peste care încă pluteşte mirosul substanţelor chimice. Paznicul ne-a vorbit despre cum a fost combinatul falimentat în mod artificial, chiar dacă existau comenzi. Lucrase în combinat timp de 30 de ani şi, pentru că după 1990 protecţia muncii a fost neglijată, mulţi dintre colegii lui nu mai trăiesc. Acum, el şi doi câini bătrâni păzesc locul de oamenii (majoritatea romi, oameni la limita sărăciei) care caută printre ruine fier vechi. Când am încercat să ne întoarcem la Solventul, după trei luni, nu am mai putut intra. O firmă de demolări dezmembra ultimele structuri rămase. Şeful de echipă ne-a spus că, după cunoştinţele lui, acolo se va construi un mall. Capitalismul are nevoie de părăsire şi distrugere, are nevoie de o foaie albă pe care să-şi înscrie propriile reguli. Capitalismul se construieşte pe ruine.
Care este semnificaţia plimbărilor meditative pe care le facem în locuri periferice din oraş, în jurul unor foste fabrici, pe terenuri virane? Amintirea vizitelor pe care le făceam cu şcoala când eram copii şi fabricile acestea încă funcţionau? Când oamenii care lucrau în ele aveau demnitatea unei meserii (sau cel puţin noi aşa credeam)? Erau fericiţi oamenii care au lucrat în aceste fabrici, oamenii care au trăit efervescenţa unor vremuri în care lumea era reinventată, sau această imagine este în întregime rodul imaginaţiei noastre de oameni care trăim în vremuri în care nicio îmbunătăţire fundamentală nu mai pare posibilă? Nostalgia unui trecut care nu s-a întâmplat niciodată? Ştirile despre abuzurile perioadei de tranziţie, despre industrii întregi dezmembrate în mod artificial şi privatizate? ştirile despre greve şi proteste care au rămas fără rezultat? Ruinele industriale rămase ca semne enigmatice ale unui trecut contradictoriu? Statutul incert al acestor locuri în ruină, locuri în aşteptare, al acestor locuri care, în contextul crizei financiare care a îngheţat planuri de dezvoltare şi exploatare, rămân doar locuri virane, în care natura invadează betonul şi metalul ruginit? În aceste spaţii suntem adesea turişti care vizitează trecutul şi încearcă să-l analizeze, dar dincolo de această privire limitativă a turistului care se întoarce întotdeauna în spaţiul lui sigur de „acasă", în statutul lui de artist, există speranţa că arta (chiar dacă mărginită şi simbolică) să fie uneori scânteia care determină înţelegerea şi motivează acţiunea?"

[1] „Câteva fragmente despre fericire", video, 13'53'', în cadrul proiectului *Spaţii în aşteptare*, proiect desfăşurat în 2012, în colaborare cu Asociaţia Simultan.
[2] Maria Cristea, Anca Gyemant şi Rodica Tache.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

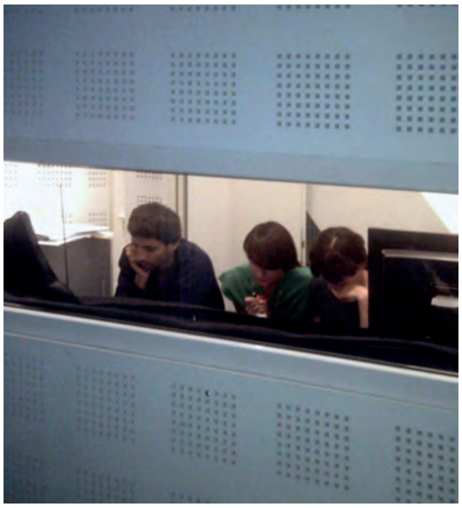
1, 2 - h.arta, *Cea mai frumoasă zi din viaţa mea*, 2010, desene
3 - h.arta, *Câteva fragmente despre fericire*, 2012, still-uri din video

Radio Prolife.
Ediţie specială din 27 septembrie 2013

1

text by **BIROUL MELODRAMATIC**

Bună seara, doamnelor și domnilor, și bine ați venit la această ediție specială Radio Prolife cu gazdele dumneavoastră Alina Popa și Irina Gheorghe. Transmitem astăzi chiar din mijlocul Palatului Parlamentului, ne bucurăm să fim din nou împreună și să ne aflăm încă o dată în această clădire istorică, atât de aproape de fundația viitoarei Catedrale a Mântuirii Neamului. După cum știți, Biserica Ortodoxă a fost întotdeauna aliata noastră în răspândirea unui mesaj prolife, dar a venit momentul să accelerăm ceea ce ei au început, să lăsăm în urma stadiul în care ne aflăm astăzi ca pe un timid început și să ducem conștiința prolife mult mai departe.
*Jingle
Ne întoarcem în emisiunea de azi la întrebarea de la care am pornit în călătoria noastră pro-life în urmă cu aproape doi ani când am lansat postul nostru de radio, și anume: „Ce este viața?". O întrebare cu o lungă istorie, care i-a preocupat în mod special pe oamenii de știință ai secolului XX și o să menționăm aici două momente-cheie ale acestei istorii: în anul 1944 fizicianul austriac Erwin Schrödinger a publicat lucrarea seminală *Ce este viața?*, care punea problema capacității fizicii și chimiei de a explica viața. Cu jumătate de secol mai târziu, în anul 1995, biologii Lynn Margulis and Dorion Sagan, au publicat o carte cu același titlu, *Ce este viața?* în care reiau această întrebare fundamentală din perspectiva descoperirilor din biologia moleculară și atrag atenția asupra aspectelor întunecate ale fenomenului vieții: entropie, zgomot, incertitudine. Și noi vom aborda astăzi întrebarea „Ce este viața?" dintr-o perspectivă întunecată, în conformitate cu starea de spirit actuală, cu realitățile crizei ecologice și ale extincției. Ne vom cufunda în tenebrele vieții, în spiritul marelui Edgar Allan Poe: „Limitele între viață și moarte sunt foarte vagi: cine poate spune unde se termină una și unde începe cealaltă?" („Înmormântarea prematură", *Povestiri*). Vom discuta astăzi despre zonele obscure în care viața se întrepătrunde cu moartea și despre cum fiecare din ele este infectată pe nesimțite de cealaltă. Pentru aceasta ne bucurăm să avem alături de noi doi invitați, primul dintre aceștia este Florin Flueraș, tanato-expert și inițiator împreună cu Alina Popa al metodei Unsorcery. Florin și Alina tocmai au publicat studiul *Dead Thinking* (sau Gândirea moartă) pe care veți avea ocazia să-l consultați în detaliu în numărul 5 al revistei Bezna.
- Florin, bine ai venit!
- Bine v-am găsit!
De asemenea în emisiunea de azi vom analiza limitele vagi ale vieții și din direcția opusă, vom vorbi nu doar despre granița dintre viață și moarte, ci și despre granița dintre viață și neființa de dinainte de viață. Alături de noi se află Mihai Lukacs, expert seminal și trainer în continență sexuală. Mihai va vorbi despre originea vieții și extinderea discursul prolife dincolo de fetus către fluidul geminativ.
- Mihai, ne bucurăm că ai putut răspunde invitației noastre, bine ai venit!
- și eu ma bucur, bine v-am găsit!
*Jingle
Însă înainte de asta, așa cum v-ați obișnuit, începem emisiunea cu rubrica „Știați că? Povești de viață din jurul lumii cu celebrul filozof italian Roberto Esposito".
Știați că războaiele umanitare care se poartă astăzi în afara lumii vestice blurează și mai mult granițele între viață și moarte? Deși pretind să apere viața, ceea ce fac, de fapt, este să producă moarte pe scară largă. În noiembrie 2001 în Afganistan, deasupra aceluiași teritoriu au fost aruncate simultan bombe, provizii și medicamente. Care este logica bombardamentelor care au ca scop să omoare și să protejeze în același timp? Întrebarea nu este doar cât e de legitim să duci războaie în numele drepturilor universale când, de fapt, acestea urmează decizii arbitrare ale celor care au forța de a le impune, întrebarea este mai ales cum se delimitează viețile care trebuie distruse de viețile care trebuie salvate.
Mulțumim Roberto! *Prolife* așadar se învecinează surprinzător de mult cu *prodeath*, și a venit momentul să-l invităm în studio pe Florin Flueraș, care este cum spuneam tanato-expert, sau, așa cum se autoproclama și Emil Cioran în primele sale cărți, „specialist în problema morții". Dar înainte de asta, dragi ascultători și ascultătoare, vrem să împărtășim cu dumneavoastră o statistică recentă, care va contextualiza intervenția lui Florin.
58 de miliarde este numărul animalelor terestre omorâte anual în toată lumea pentru hrană, cifră care nu include animalele maritime, animalele ucise prin vânătoare sau victimele experimentelor de laborator care servesc industriei farmaceutice sau celei cosmetice. Ce înseamnă în acest context o perspectivă pentru viață și cum sunt construite ierarhiile între diferite forme de viață?
Îi dăm cuvântul lui Florin Flueraș care va vorbi astăzi despre dragostea pentru câini și frica de aur.
Florin: E un adevărat război în București împotriva câinilor vagabonzi. Faptul că un copil a fost ucis, probabil de câinii maidanezi, a declanșat valuri de ură în toată țara, câini torturați, grupuri care patrulează să prindă și să omoare cât mai mulți câini etc. Se pare că viața unui copil uman e foarte prețioasă. Gândirea noastră e fundamentată pe această obsesie pentru viață umană. Toți ne dorim să ne îmbunătățim viața, să avem succes, să reușim. Acestea sunt semnele unei gândiri normale și sănătoase. Dacă adăugăm și cealaltă mare agitație ce se petrece acum în țară legată de cazul Roșia Montană, am putea sintetiza această gândire normală, vie și sănătoasă prin sloganul „iubire de aur și frică de câini". Această gândire sănătoasă orientată spre asigurarea confortului și siguranței prin dezvoltare, acaparare și îmbogățire e total deconectată de prezent, de sensibilitatea contemporană, de mult mai puternica realitate a morții, a morții nu doar ca experiență personală ci colectivă, de o realitate a extincției și descompunerii sociale, economice, climatice (suntem într-o perioadă de extincție a speciilor mai rapidă decât perioada în care au dispărut dinozaurii). Această extincție ne atinge chiar dacă nu suntem conștienți, undeva resimțim greutatea acestei morți colective și asta ne afectează gândirea și simțirea. Poate un prim pas de acomodare cu o gândire mai puțin vie și mai degrabă moartă e să inversăm sloganul respectiv în ceva de genul a ce-am propus recent, într-un mod grafic, pe un banner, la actualele proteste de stradă: dragostea de aur și frica de câini sa devină dragostea de câini și frica de aur. Și să lăsăm câinii în pace, chiar dacă mai omoară câte un copil, sunt mult mai inofensivi decât „noi" oamenii, care omorâm toți copiii de la toate speciile împreună cu natura în general, pentru că gândirea noastră vie și sănătoasă e automat legată de dragostea de aur, aur negru și de alte resurse și bogății. Poate ar fi momentul să anihilăm această gândire sănătoasă trecând încet la o gândire mai puțin moartă ce e capabilă să gândească cu realitatea fricii, a extincției și a necunoscutului.
*Jingle
Mulțumim Florin, și acum partea a doua a rubricii „Știați că?" cu Roberto Esposito.
Știați că un doctor ginecolog ar putea fi dat în judecată de către o persoană pe care a adus-o la viață tocmai pentru acest motiv? În anul 2000, o decizie a Curții de Apel franceze a deschis un conflict de amploare, care pune în discuție tocmai limitele neclare între ființă și


2

nefiinţă, sau mai precis, în cazul de faţă, între dreptul la fiinţă şi dreptul la nefiinţă. Curtea a recunoscut că un copil cu numele de Nicholas Perruche, care s-a născut cu leziuni genetice severe, are dreptul sa îl dea în judecată pe doctorul care a misdiagnosticat un caz de pojar la mama lui în perioada în care era însărcinată. Împotriva dorinţei ei clar exprimate, aceasta a fost împiedicată să avorteze. Ceea ce părea un obiect de controversă ireconciliabil în întregul incident era faptul că micul Nicholas ar putea să primească dreptul de a nu se fi născut. Putem să ne gândim la o fiinţă care îşi invocă dreptul de a nu fi sau la o ne-fiinţă care solicită dreptul de a rămâne aşa cum este? Cum poate fi apărat dreptul la viaţă al ne-fiinţei sau pre-fiinţei?
Este fără îndoială un exemplu tulburător, dar asta se întâmplă în primul rând din cauza unei anume înţelegeri pe care o avem despre viaţă, limitată la experienţa personală şi umană. De aceea îl invităm pe Mihai Lukacs să ne împărtăşească răspunsul lui la întrebarea „Ce este viaţa?"
Mihai: Bună ziua! Vă mulţumesc pentru invitaţie şi vă propun să depăşim discuţiile despre fetuşi atunci când vorbim despre originea vieţii. Sperma este evident vie, deci viaţa începe cu sperma. Activitatea spermei care intră în ovul este cea care începe diviziunea celulară cu ambele seturi de informaţii genetice. Stimaţi ascultători şi stimate ascultatoare, sămânţa unui bărbat este adevărata apă vie. O frumoasă explozie de material seminal permite unui bărbat să transmită codul genetic de-a lungul veacurilor, oferind cel mai apropiat lucru de viaţa veşnică posibil fiinţei umane. Dar desigur, astfel de minuni nu sunt banale. De fapt, materialul seminal este o secreţie complexă minunată, bogat în istorie evolutivă şi plin de substanţe sănătoase. V-ar putea şoca faptul că doar între 1 şi 5% din ejacularea unui bărbat mediu este de fapt spermă. Mai mult, zeama pe care o cunoaştem şi o iubim cu toţii nu se află în testicule aşa cum credeam. Nu, amestecul agreabil este, de fapt, produs din diverse surse fix în momentul ejaculării. Acestea sunt doar câteva din minunile materialului seminal atât de iubit. Din cele mai vechi timpuri, egiptenii au învăţat să redirecţioneze energia lor sexuală şi să îşi auto-recicleze lichidul seminal în corp, astfel încât să nu o piardă pur şi simplu. Există o mulţime de învăţături taoiste cu privire la acest lucru, precum şi variante budiste similare. Învăţăturile hinduse sacre ne învaţă reciclarea spermei în corp. Am citit că strămoşii noştri daci şi romani practicau de asemenea continenţa. Nordicii au astfel de metode încă din Antichitate, Biblia are un capitol despre continenţă, aşa-numita „Evanghelie a Evei", iar nativii americani aveau tehnici asemănătoare. Continenţa sexuală a existat peste tot în lume de mii de ani, dar a fost ţinută secretă de către grupuri de elită şi şcoli învăluite în mister. Unii dintre cei mai remarcabili bărbaţi din istorie s-au dedicat conservării materialului seminal: oameni ca Shakespeare, Thoreau, Gandhi, Buddha, Pitagora, Hipocrate, Aristotel, Beethoven şi mulţi alţii. Există informaţii că cei mai puternici oameni din ziua de azi folosesc metoda continenţei.
Eu vă propun o perspectivă diferită: dacă dăruieşti câştigi! Nu ţineţi sperma numai pentru voi, haideţi să împărtăşim viaţa şi energia pentru că ceea ce dăm se va întoarce înzecit. Când aveţi de a face cu sperma – un lichid atât de esenţial pentru viaţa umană şi pentru supravieţuire – purtaţi-vă cu respect, grijă şi generozitate.
Mulţumim Mihai! Această înţelegere a vieţii ca fluid germinativ pe care o propune Mihai Lukacs apare şi în biologia moleculară şi mai recent în biologia sintetică: viaţa depăşeşte stadiul unui organism compact. Îl vom cita aici pe Ştefan Tiron, un alt bio-afficionado, co-fondator al postului nostru de radio şi coordonator al site-ului bio-matter: „Viaţa înţeleasă în termenii unui organism închis şi delimitat este înlocuită cu o viziune a corpului ca agregat celular anatomizabil, fragmentabil, reprogramabil prin rescrierea software-ului genetic."
Ritmul biologic al materiei organice nu mai coincide cu cel al organismelor, viaţa continuă după moartea acestora, fragmente ale corpurilor se autonomizează, sunt translatate, transplantate, stocate în bio-bănci, intră în noi simbioze impure care fac imposibilă viziunea unitară şi celebratoare a fiinţei umane propusă de umanismul modern. Dintr-o perspectivă moleculară, întreaga lume vie apare ca o coabitare eterogenă: dintre celulele care compun corpul uman, maxim 10% conţin genomi umani, restul de 90% sunt populate de genomii bacteriior, ciupercilor şi a altor animale minuscule care participă în mod hotărâtor la starea de a fi viu a organismului care le găzduieşte şi îşi continuă existenţa după moartea acestuia. Dar intrăm deja într-o zonă foarte ştiinţifică şi poate e momentul pentru o scurtă pauză muzicală.
*Costi Ioniţă şi Adrian Copilul Minune – Of, viaţa mea!
Continuăm cutezătoarea noastră călătorie cu o scurtă poveste, ne întoarcem la cunoscuţii biologi Lynn Margulis şi Dorion Sagan pe care i-am menţionat la început. Dorion este fiul lui Lynn şi al faimosului astronom şi astrofizician Carl Sagan. În loc de introducere, iată o celebră observaţie a lui Lynn Margulis: „Probabil am putut contribui la ştiinţă pentru că am abandonat doi soţi şi mult mai mulţi iubiţi." Incluzându-l desigur pe Carl Sagan...
Şi iată ce spune Dorion despre tatăl lui: „Era acelaşi invitat din studioul de televiziune la noi în sufragerie, doar că nu era şi gazdă".
Să ne întoarcem acum la lucruri mai serioase. Povestea despre limitele vieţii adusă în discuţie de Lynn şi Dorion este aceea a unei molii, aşa cum e ea analizată de Samuel Butler, un romancier englez din secolul XIX, acerb critic al evoluţionismului darwinian. El demonstrează arbitrarul definiţiilor pe care le avem despre integritatea organismelor prin acest exemplu al moliei, care trece prin schimbări corporale atât de radicale între ou şi crisalidă, între pupă şi insectă cu aripi, şi totuşi singurul moment în care spunem că a murit este atunci când molia adultă încetează să-şi mai mişte aripile, în ciuda celorlalte schimbări fenotipice care au loc de-a lungul dezvoltării sale. De ce nu descriem tranziţia de la ou la crisalidă ca moarte?
*Jingle
Din păcate, ne apropiem de sfârşitul emisiunii noastre, am vrea să încheiem cu o perspectivă cosmică asupra vieţii, preluată de la filozoful iranian Reza Negarestani: „Ceea ce numim viaţă nu este decât o grimasă perplexă plasată neatent peste faţa morţii stelare. Cum toate naraţiunile bine scrise au un twist, naraţiunea chimică a morţii stelare are şi ea unul: se numeşte viaţă terestră". Din nou, viaţa şi moartea se învecinează în mod tulburător, întunecând claritatea unei perspective pentru viaţă, de data aceasta la limita dintre organic şi anorganic. Dar mai multe pe această temă puteţi afla la următoarea noastră transmisie, tot aici, pe 108 FM.
La finalul acestei emisiuni am putea, împreună cu Emil Cioran, să ne închipuim clipa „când viaţa nu va mai fi la modă, când va cădea în desuetudine, precum luna sau tuberculoza după abuzul romantic". Sau, cel puţin, viaţa aşa cum o ştim.
Vă aşteptăm la următoarea ediţie Radio Prolife, tot aici, pe 108 FM.

Radio Pro-Life (viaţa pe unde scurte şi ultrascurte) este un proiect iniţiat în 2012 de Biroul de Cercetări Melodramatice (Irina Gheorghe şi Alina Popa), Irina Costache, Simina Guga şi Ştefan Tiron, la care s-au adăugat ulterior Florin Flueraş, Mihai Lukacs, Gagyi Zsofi, Nae şi Akira. Radio Prolife este un radio pirat care îşi propune o investigare atentă a conceptului de viaţă într-o încercare de a ocupa un spectru mai puţin reducţionist: forme de viaţă non-umană, eucariotă şi procariotă, dar şi forme de moarte, biologică sau politică.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Radio Prolife, credite imagine: Akira şi Biroul de Cercetări Melodramatice
2 - Radio Prolife: transmisie din MNAC, Palatul Parlamentului, 27 septembrie 2013, credite imagine: Alina Bucur

„FeOameni şi şoareci” aka „The Facebook Project”

text de **DELIA POPA**

1

La început de an 2014 am citit această frumoasă carte *A Vindication of the Rights of Women*[1] (1792) scrisă de filosoafa britanică Mary Wollstonecraft (sau ar fi mai corect de „filosoful” britanic ?! [1bis]), din secolul al 18-lea, care a comentat într-un mod elocvent, dar și pasional, condiția deplorabilă a femeilor din secolul ei, plasând rădăcinile acestei situații în educația diferențiată care se făcea celor două sexe. Pe parcursul cărții autoarea intră, în mod interesant pentru mine, într-o discuție virtuală cu Jean-Jacques Rousseau, unul dintre „părinții” iluminismului francez. Acesta, se pare, insista ca cele două sexe să „beneficieze” de această educație diferențiată din fragedă pruncie, fiind din fragedă pruncie diferiți.

Mary îi răspunde lui Jean-Jacques în repetate rânduri, cum ar fi aici: „Am avut probabil ocazia să observ mai multe fete în pruncie decât J.J. Rousseau. Pot să-mi amintesc propriile mele sentimente, și, de asemenea, m-am uitat cu atenție în jurul meu; totuși, în ceea ce privește a fi de acord cu domnia sa despre prima mijire a caracterului feminin, mă voi aventura să afirm că, o fată a cărui spirit nu a fost înecat de inactivitate, sau inocența nu i-a fost pătată de o falsă tendință de a se rușina, va fi întotdeauna o ștrengară, și păpușa nu îi va acapara atenția decât în măsura în care constrângerea (la un spațiu închis) nu îi va permite o alternativă. „Pe scurt”, continuă autoarea, „fetele și băieții, s-ar juca inocenți împreună, dacă distincția sexuală nu s-ar face cu mult înainte ca ea să apară în natură”.[2]

Mary Wollstonecraft își face apariția în cel mai recent desen al meu din seria așa numiților „moușI”, mai bine zis din proiectul „The Facebook Project” care constă în uploadarea unui număr de aproximativ 50 de desene cu protagoniști șoareci antropomorfici pe pagina mea de „prietenie”, în „Mary, Mary Quite Contrary” 2014.[3] Pe Mary, cum îmi place mie să-i spun, am descoperit-o chiar înainte de Revelion 2014, într-un e-book, și modul ei poetic și frenetic de a scrie m-a acaparat și, drept urmare, am încercat să o vizualizez ca personaj și poate să o și ironizez puțin. Am avantajul celor trei secole care ne despart și pot să mă fac să cred pe alocuri că sunt mai puțin naivă decât ea sau poate mă simt inferioară pentru că nu am un set de valori atât de profund gândit așa cum avea ea...

Mă fascinează perspectiva istorică asupra unei probleme actuale, care îți permite să vezi lumea cu ochii respectivului secol sau, mai bine zis, prin ochii „activistelor” din secolul respectiv. În secolul al 18-lea autorii se întrebau (ca și în secolul al 19-lea și al 20-lea de altfel) dacă într-adevăr femeile posedă rațiune sau nu și dacă pot aborda subiecte profunde precum o fac bărbații. Autoarele activiste le răspundeau cu toate argumentele care le stăteau la dispoziție...

Probleme care acum ne apar ca hilare, cum ar fi educația diferențiată în școli sau capacitatea femeilor de a vota, se juxtapun cu probleme încă actuale, cum ar fi promovarea imaginii „femeii păpușă, sau a femeii obiect de plăcere și lux” în mass-media. Și astfel, cu ajutorul citatul de mai sus (continuat în cele ce urmează) ajungem la desenul numărul 2 ilustrat aici, respectiv „Citind-o pe Mihaela Miroiu în București”[4]. Cum anunță și titlul, citeam cu plăcere cărțile teoreticienei și filosoafei feministe Mihaela Miroiu și aflam lucruri care cred că ar fi trebuit să le aflu la vârsta de 14 ani, sau maximum 18 ani. Aflam așadar despre amplitudinea mișcării feministe de la sfârșitul secolului al 19-lea și începutul secolului al 20-lea din România, până la schimbarea de regim:

„Nu cu femeia păpușă, ori cu femeia obiect de plăcere și de lux vom păși noi înainte în lumea nouă ce se ridică, în care toți trebuie să-și câștige prin muncă dreptul la viață.”[5]

„(...) avem datoria însăși pentru întărirea acestei vieți familiale să dăm femeii preocupări mai înalte, să o chemăm să împartă toate răspunderile, să renunțăm la femeia păpușă, la femeia obiect de lux, la femeia eternul copil, care crede că poate trăi numai din munca bărbatului, la femeia minoră care nu-și dă seama de nevoile reale ale vieții”. [6], scria Alexandrina Cantacuzino, una din cele mai active feministe ale începutului de secol 20, mai precis în anul 1928. Alexandrina Cantacuzino însă nu știa că vor urma valuri de identități feminine, de la muncitoarea în fabrici și uzine, la mama obligată să nască cel puțin patru copii, la femeia „tunabilă” a începutului de secol 21 din România etc. Și, de asemenea, ea nu părea să știe că existau și încă mai există pretutindeni femei care muncesc – care „țin” toată familia prin munca lor, inclusiv soțul – femei de „clasă inferioară”. Dar spațiul alocat aici nu îmi permite continuarea acestei perorații istoriciste și probabil că este și o altă discuție. Revenind la desenul nr. 2, cu ajutorul lui am putut face o enumerare „înstegărată” a feministelor enunțate în cărțile doamnei Miroiu și am putut să-mi exprim în același timp bucuria și indignarea față de tardiva mea informare cu privire la existența lor.

Așadar, deoarece discuția de astăzi, sau mai bine zis monologul de astăzi, are în vizor desenele cu șoareci sau „MoușI”, voi detalia puțin istoria acestora: desenele ale căror protagoniști sunt majoritar niște animale cu fețe și mâini de șoarece (i.e antropomorfici) își au originea în alte desene din copilărie prin care îmi reprezentam lumea din jur (colegii de clasă, familia, orașul etc.). Ele, desenele, au început să reapară sporadic în perioada 2007-2010, între alte proiecte. În 2011 mi-am propus să testez platforma de „prietenie” Facebook în ceea ce privește capacitatea ei de promovare a artei, respectiv de a găsi un public care altfel poate nu l-ar accesa.

Preocupările mele de la acea vreme, ca și din prezent de altfel, fiind predominant de natură

2

3

feministă, au născut niște dialoguri vizuale pe această temă. Astfel, micile șoricioaice se întreabă cum e cu feminismul și feminitatea în „Mami, mami, dacă devin feministă” (desenul nr. 3); cum s-ar traduce cuvântul „empowerment” atât de folosit în literatura feministă anglo-saxonă și nu numai: „Care e cuvântul românesc pentru Empowerment?” desenul nr. 4; cum e cu emanciparea femeilor și impedimentele ei în „Dar șoarece, cum rămâne cu emanciparea femeilor?”, 2011; dar ele sunt nerăbdătoare să cerceteze și alte zone ale psihicului „animal”, cum ar fi dorința sexuală în „Dar șoarece cum e cu dorința?”, după Kiki Smith, 2011, sau furia în „Dar șoarece, cum este cu furia?”, 2011, sau recentele evenimente politice „Dar șoarece, cum este cu teoria conspirației?” în urma protestelor împotriva legii minelor din 2013, sau să se complacă în a ironiza istoria recentă a picturii ca în „șoareci superiori au ordonat, colțul din dreapta sus să fie pictat colorat”/după Sigmar Polke, 2013.

Ca încheiere „Moușii” îmi permit să fiu subversivă poate, într-un mod în care un text discursiv, care își are bineînțeles meritele lui și își are locul în discuția publică despre feminism și relațiile sociale și de „gen” din România și nu numai, nu mi l-ar permite. Sau ar fi o altă parte din identitatea mea fragmentată, ca a oricărei postmoderniste care se respectă . De asemenea, ei își propun, doamne ce scriu, ele își propun să fie nu avant-gardă sau arriere-gardă, ci doar „gardă”. „Garda” mea, deocamdată, se exprimă mai bine în engleză, ceea ce poate fi o problemă, dar poate la fel de bine să nu fie, sau să se schimbe, să învețe să se exprime la fel de „cool” și în română. Dar trebuie să-și găsească un public, un public și în afara sferei artei și a pieței, cum există ea în forma ei actuală (i.e. ori ai prețuri mari, ori nu exiști). Un public care poate și vrea să dea 200 de lei pe un desen. Astfel poate aș depăși înaltul statut al artistei/artistului păpușă, al artistei/artistului obiect de lux.

4

* *FeOameni și șoareci.* Am un blog încă neatins care se numește „On Mice and Women”. „The Facebook Project“ însă funcționează pe facebook ca paginaThe FB Project și pe site-ul meu, și e plin de șoareci... https://www.facebook.com/pages/The-FB-Project/145796322280484 și www.deliapopa.com

[1] *A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects* (1792), Mary Wollstonecraft, în română conform wikipedia: „O revendicare a drepturilor femeii”

[1bis] Mary Wollstonecraft (n. 27 aprilie 1759 – 10 septembrie 1797) a fost o scriitoare britanică, filosof (!!) și feministă. (wikipedia)

[2] În original: “I have, probably, had an opportunity of observing more girls in their infancy than J.J. Rousseau. I can recollect my own feelings, and I have looked steadily around me; yet, so far from coinciding with him in opinion respecting the first dawn of the female character, I will venture to affirm, that a girl, whose spirits have not been damped by inactivity, or innocence tainted by false shame, will always be a romp, and the doll will never excite attention unless confinement allows her no alternative. Girls and boys, in short, would play harmless together, if the distinction of sex was not inculcated long before nature makes any difference.” Traducerea subsemnatei.

[3] *Mary, Mary, Quite Contrary*, serie de lucrări ale artistei portugheze Paula Rego, a inspirat titlul desenului meu. Citatul se referă la o rimă britanică din secolul al 18-lea, și se pare că se bazează pe reputația scandaloasă a reginei Mary a Scoției. Sursa: Paula Rego, *The Complete Graphic Work* de T.G. Rosenthal, Thames & Hudson, Londra, 2003, pg. 45. Traducerea mea ar fi „Mary, Mary, ce tot contrazice” sau „Mary, Mary care contrazice” .

[4] „Citind-o pe Mihaela Miroiu în București” face referire la cartea autobiografică *Reading Lolita in Tehran* (Citind Lolita în Teheran) a autoarei iraniene Azar Nafisi, despre situația femeilor în Iran după „revoluția culturală” din 1979.

[5] Alexandrina Gr. Cantacuzino, *Cincisprezece ani de muncă socială și culturală. Discursuri, conferințe, articole, scrisori*, București, Tipografia Românească, 1928, p. 283. În *Discursuri despre femeie în România dintre cele două războaie mondiale* Marian PRUTEANU* în *Despre Femei și Istoria lor în România*, Alin Ciupală, ebook, Universitatea din București http://ebooks.unibuc.ro/istorie/ciupala/discursuridesprefemeie.htm

[6] Alexandrina Gr. Cantacuzino, *Rostul femeii în viața socială și politică*, București, Tipografia Cărților Bisericești, 1924, p. 5. În Discursuri despre femeie în România dintre cele două războaie mondiale Marian PRUTEANU* în *Despre Femei și Istoria lor în România*, Alin Ciupală, ebook, Universitatea din București http://ebooks.unibuc.ro/istorie/ciupala/discursuridesprefemeie.htm

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - *Mami, mami dacă devin feministă...*, Marker și creion pe hârtie, 15/20 cm, 2011

2 - *Citind-o pe Mihaela Miroiu în București II*, Marker pe hârtie, 28/42 cm, 2011

3 - *Care e cuvântul românesc pentru Empowerment?*, Marker, acuarelă și creion pe hârtie, 34/52 cm, 2011

4 - *Mary, Mary, Quite Contrary*, creion și pix pe hârtie, 21/29 cm, 2014. Courtesy of the artist.

Upper class supervised
şi neaşteptatul final al unei tranziţii ratate

Upperclass Supervised / I am a Spoiled Daughter of a Politician, work in progress
Curator: Olivia Niţiş

text de **FLAVIA LUPU**

Prin amabilitatea coordonatorilor acestui număr, paradoxal, m-am aflat în poziţia ingrată de a lua o decizie: să încerc să arăt, sau nu, distinşilor cititori că posed un vocabular despre feminism şi că, evident, am auzit cel puţin de Judith Butler? Şi, în plus, m-a încercat dilema modului în care ar fi cel mai potrivit să demonstrez cum „opera” mea îşi trage seva din consideraţii intelectuale profunde legate de stereotipurile relaţiei dintre sexe. După o oarecare analiză, nu aş putea determina precis de ce variabile temporale am putea vorbi, am hotărât că nu este atribuţia mea să fac asta. Eu sunt artistă... sau, mă rog, aproape artistă, cine ar putea şti cu exactitate... mai ales că există un risc major să mă mărit, să fac copii şi, în final, să devin „femeie serioasă”. De ce aş lua eu locul criticului, teoreticianului, curatorului? Răspunsul este simplu: pentru că pot! Şi nu pentru că aş avea capacităţi intelectuale peste media domeniului sau o versatilitatea deosebită în abordarea aşa-ziselor „roluri” din lumea artei. Pot pentru că în Romania se poate orice... dar nu tocmai ca în SUA, fosta ţară a tuturor posibilităţilor. De ce pot? Explicaţia poate vi se va părea o fantasmagorie.
Consider că avem o nevoie viscerală să trăim într-o continuă societate a tranziţiei. O tranziţie permanentă, în care valorile, mentalităţile, feminismul, în al câtelea val o fi el pe aici pe la noi, partidele politice, organizaţiile neguvernamentale etc., toate se refac sau se nasc după un regim despre care ştim din auzite, pentru că fie nu ne-a spus nimeni, fie pentru că nu ne mai interesează. Încă se aleg elitele, încă se aşteaptă tinerii, personaj colectiv cu valenţe mitologice, să-şi demonstreze capacităţile. Şi dacă suntem la vârsta „copilăriei”, totul este scuzabil şi permis datorită neştiinţei, neputinţei sau altor cauze specifice inocenţei noastre. De aici ar fi izvorât capacitatea mea de a mă transforma în instanţă teoretică credibilă, care să scrie, în cuvinte meşteşugite, despre valenţele feministe ale artei mele.
Şi dacă tot ni se scuză orice, de ce am dori să abandonăm această vârstă minunată, mai ales acum când ne-am şi prins că e avantajos să fii „democraţie tânără”.
Rezultatul: o societate românească cu apucături de adolescent întârziat, care refuză sistematic să-şi depăşească frageda vârstă mentală. Refuzul se construieşte în jurul unor motivaţii credibile şi chiar reale: că mama lui nu prea îl iubea când era mic (a se citi: am aşteptat degeaba ca Occidentul să ne ajute), că vecinul de bloc avea mai multe jucării (a se citi: Polonia este catolică), că nu a stat în cartierul din centru (a se citi: păi dacă suntem la marginea Europei) şi, în plus, îl bătea şi un vecin mai mare (a se citi: politica URSS a fost dură pentru România). Eroismul, în schimb, este convins că zace în el. Câte ar fi putut face dacă nu erau toţi factorii perturbatori?! Ce inimă de leu are în piept! Doar că refuză sistematic să devină un individ pe picioarele sale.
Într-o zi, mami, taţi şi o bună parte din familie deodată nu mai aveau timp de el din cauza unor motive variate, printre care şi că stăteau prost cu banii, dar şi pentru că un verişor negricios de la mare, cu ceva moşteniri trebuincioase alor lui, nu prea era cuminte şi trebuia disciplinat. Plus că se hotărâse de către ceilalţi că deja era de-a dreptul bărbat în toată firea. Nu mai conta că nu a avut jucării când era mic. Panicat, tânărul nostru, prea preocupat cu sine, nu învăţase să fie om mare. şi singura variantă viabilă este să se prefacă. A mai văzut el pe ici pe colo, pe la prieteni, ce şi cum... Măcar să se prefacă până când divorţează babacii, că a auzit el că se ceartă, sau apare un unchi cu ochii cam oblici care să schimbe lucrurile pe aici. Să ne prefacem cât mai bine, că poate vine ea o nouă TRANZIŢIE...
Stimate doamne, poate, într-un număr dedicat feminismului, mă veţi întreba de ce România e un el? De ce nu e o ea? De ce nu e un hermafrodit? Dar poate e gay? Dacă nu e gay, poate e transexual? Sau măcar ţigan... (scuzat fiindu-mi limbajul). Trebuie să fie ceva!
Stimate doamne, cu regret vă anunţ că şi dacă ar fi fost valabile oricare dintre atributele de mai sus, sau toate laolaltă, nu ar conta. Oricum se preface... deci nu puteţi fi sigur de ceea ce este! Depinde de conjuncturi...
Şi în plus, nu e o ea, pentru că pur şi simplu nu e o ea! Dacă era o ea, îşi găsea naiba pe unul, se mărita, făcea unul mic cu care să îşi ocupe timpul şi nu-şi mai punea atâtea probleme. Şi dacă era atât de proastă şi de urâtă încât să nu se descurce, vorbea ea cu cineva care are o vecină, care are un unchi, care se învârte în „lumea bună”, sau vorbea chiar ea cu manichiurista, care are un văr cu situaţie, să facă în aşa fel încât să intre şi ea în rândul lumii... Să nu se mai uite chiorâş vecinele şi să-i râdă în nas că nu e în stare să aibă si ea un bărbat. În plus, dacă e femeie măritată poate să plece şi ea cu şeful în delegaţie, fără să zică alea că e femeie uşoară, mai ales acum când i-a promis că îi creşte salariul şi o pune şi şefă peste secretare, dacă se comportă frumos.

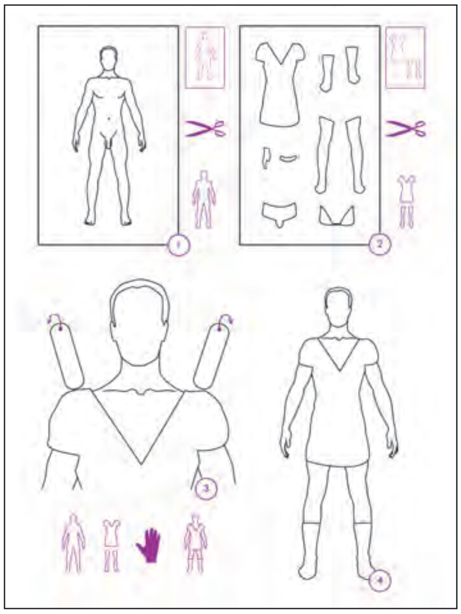
1

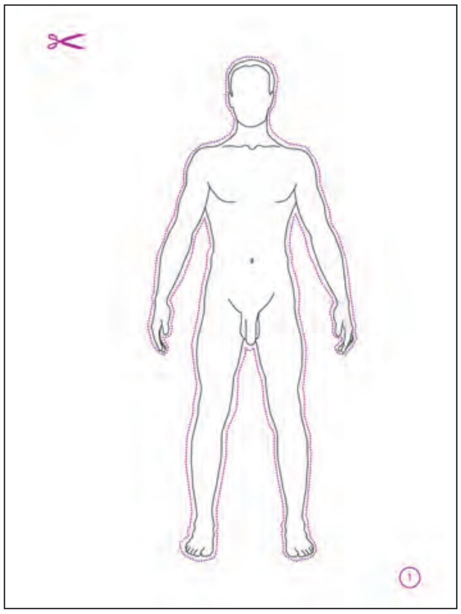
Upper class supervised este despre tânărul care se chinuie să pară ce nu este, despre femei care „sunt cum trebuie”, variate forme de „secretare”, despre şefii lor şi despre raportarea mea la acestă realitate, de cele mai multe ori construită artificial.
Upperclass Supervised / I am a Spoiled Daughter of a Politician, în varianta sa românizată C*lasa de sus supravegheată/ Sunt fiica răsfăţată a unui om politic*, este un proiect gândit în două etape. Prima etapă va fi prezentată în cadrul unei expoziţii la Galeria Calina din Timişoara în luna iunie a.c., urmând ca cea de-a doua etapă să aibă loc la Victoria Art Center în toamna acestui an.
Proiectul este autoreferenţial şi încearcă să ilustreze nu doar asumarea unui statut şi a unei/unor identităţi la graniţa dintre public şi privat pe fondul unor realităţi politice implicit accesibile, ci şi procesul de asumare al unui discurs despre relaţiile de putere dintre cele două sfere în contextul transferurilor permanente şi influenţelor politicului asupra vieţii personale.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - *Transfer*, fotografie, 2014

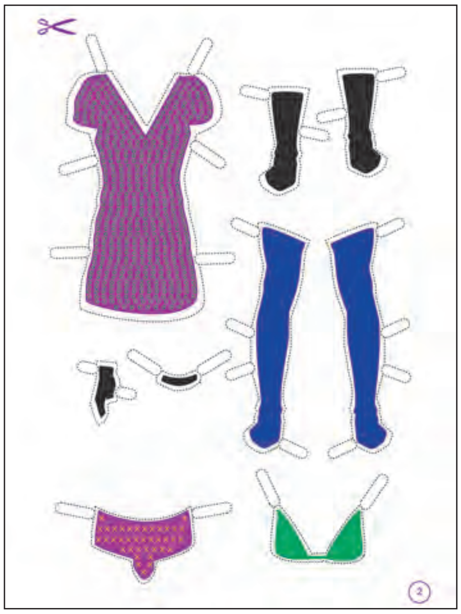
Queermorfism


1


2

text de **SORIN ONCU**

Univocul genului și distincția rolurilor impuse masculinului și femininului, formulate elocvent de societatea heterosexistă, culturalizează individul pe parcursul vieții sale înspre o convențională potrivire identitară dintre morfologicul corpului pe care il deține și natura psihicului pe care o manifestă. Identitatea *queer* este formată încă din copilărie de această ciocnire a normativului stabilit de majoritate și respins de individ, cu abaterea de la norme, asumată de individ și neacceptată ca excepție de majoritate. Stereotipizarea rolurilor impuse masculinului și femininului este un construct cultural peren greu de evitat în special în această zonă socio-geografică care eminamente atribuie individului încă de la primele zile ale existenței sale un anumit rol pentru care este echipat și cultivat. Orice abatere *queer* de la prevederile normativului heterosexist este catalogată ca fiind o autarhie cinică definită doar de obligatoriul neutralizării sale, dar nu și de înlăturarea completă; întrucât heterosexismul în sine poate trăi doar printr-o contestare acerbă a homosexualității[1]. Unele dintre aceste abateri *queer* de la prevederile normativului heterosexist sunt înfăptuite în copilărie de obiectul jocului și de rolul subversiv proiectat asupra acestui obiect, de identificarea ne-normativă cu celălalt gen, mult mai aspru sancționată dacă această identificare este cu genul feminin. La Judith Butler corpul suportă o resemnificare culturală nelimitată de caracterul dihotomic masculin – feminin, având o paletă largă de posibilități, în care genul, sexul și sexualitatea întruchipează atât intenționalitate, cât și pronunție în construirea unei identități[2].
O incursiune asupra site-urilor[3] preocupate de creșterea vlăstarelor umane, administrate preponderent de și pentru mame, dezvăluie un interes sporit și exprimat cu îngrijorare cu privire la băieții care se joacă cu păpuși și un asentiment pentru fetele care se joacă cu mașini. Răspunsurile oferite în general cu acalmie pe aceste pagini web celor și de către cei care au impresia că administrează viitorul identitar al propriilor copii, se conturează mereu în jurul enunțului că: „aceasta este doar o fază prin care băiatul trece” și din care poate fi strunit înspre o masculinitate normativă, neutralizând orice incertitudine asupra îndeplinirii rolului pentru care este unilateral crescut ca băiat. Faptul că există această preocupare pentru obiectul jocului, pentru proiecția cu care acest obiect este investit nu de către copil în general, ci doar de către băiat, sugerează inevitabil că nu există aceași ușurință în a enunța identificarea cu rolul atribuit femininului sau masculinului. Identificarea cu oricare dintre roluri nu este accesibilă cu aceeași ușurință ambelor sexe. Enunțul „urăsc să port pantaloni” sau „urăsc să port o rochie” implicit predetermină în imaginația colectivă și pe cel care enunță. Aceste abateri infantile de la normativul heterosexist sunt tolerate cât timp ele nu influențează identificarea cu rolul prestabilit, o auto-identificare *queer* fiind atribuită greșit unei alegeri în pragul maturității, determinată de existența unei comunități. De fapt, identificarea *queer* apare în primordiul formării identității, în absența unui efort comunitar, mijlocită de obiectul jocului și de raportarea la acesta, cauzată fiind de o circumstanță epigenetică a individuației care definește o formă bipolară a identității. Totodată, această identitate bipolară dislocată și absolută[4] permisă doar de simultanitatea trecutului, prezentului și viitorului, atât a identității, cât și a non-identității, definește un sine care este mereu în mișcare, lipsit de un nucleu imaculat. Queermorfismul face referire la această zonă de deplasare a sinelui, la autodepășirea sinelui de care vorbește Julia Kristeva când se referă la cel de-al treilea val al feminismului[5]; și contestarea luptei colective pentru o identitate comunitară în detrimentul individului este forma prin care se manifestă o detașare de convenționalul cultural majoritar aflată, totuși, într-o necontenită legătură cu acesta; identitatea de gen fiind permanent decupată pe contur, linie aflată între identificare și dezidentificare. Acestui cumul format de ceea ce se manifestă dinspre interior cu respingerea a ceea ce este exercitat asupra interiorului, i se adaugă apropierile dinspre exterior și înstrăinările înspre exterior. Cu alte cuvinte, queermorfismul este forma dată de descentrarea dintre elementele cu care te identifici și concretizarea acelor elemente cu care nu te identifici, eterogenizate cu elementele asimilate străine și cu elementele proprii devenite înstrăinate. Această identitate de gen descentrată a individului este permanent confruntată cu normativitatea centrată a identității majorității și dizolvată în definirea simțului apartenenței sociale a individului la o autorestrictivitate a stereotipului comunității.


3

Quermorfismul se opune oricărei decupări în absența unei deplasări de la normativ, dar și unei limitări a stereotipului care la rândul său se normativizează. Este respingerea univocului identității de gen într-o societate heterosexistă sau îmbrățișarea unei atipii în tipismul unei comunități gay, este forma în care se delimitează individuația sinelui într-o permanentă deplasare.

[1] Judith Butler – *Gender Trouble* (Ed. Routledge, 1999, London) p.98.
[2] Judith Butler – *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* (Ed. The Johns Hopkins University Press, Theatre Journal, Vol. 40, No. 4. 1988, Baltimore) p. 522.
[3] http://www.parinti.com, http://forum.desprecopii.com, http://www.lumeapiticilor.ro.
[4] Jacques Derrida – *Writing and Difference* (Ed. Routledge, 2001, London) p. 165.
[5] Julia Kristeva – *On Génie Feminine and Art* (Tate Online, 2003, London) http://www.tate.org.uk/context-comment/video/julia-kristeva-on-genie-feminine-and-art.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Sorin Oncu, *Queermorfism*, 2014, instrucțiuni pentru băieții care se joacă cu păpuși, imagine digitală
2 - Sorin Oncu, *Queermorfism*, 2014, imagine digitală
3 - Sorin Oncu, *Queermorfism*, 2014, imagine digitală. Courtesy of the artist

Towards Microutopias of Everyday

Microutopias of the everyday, Centre of Contemporary Art in Torun, October 2013 – January 2014
Curator: Izabela Kowalczyk

Text by IZABELA KOWALCZYK

Considering new possibilities of creating feminist exhibitions, it is important to recall some fundamental feminist postulates, such as rethinking the system of art producing in the context of social situation demanded by Linda Nochlin in her founding essay "Why have there been no great women artists?" from 1971 and questioning the canon postulated by Griselda Pollock. I think there is still very urgent need for changing our thinking on art and redefining some old oppositions such as: public – private, masculine – feminine, high art – low art, the center – the peripheries. I'm convinced that exhibitions that undertake the assumptions of redefining art can be much more productive than presentations of works made only be women, because such ones can lead to some kind of ghettoisation.

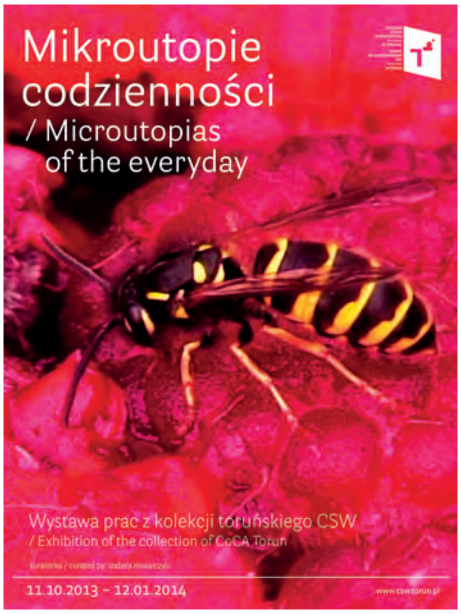
In this text, I want to present my recent exhibition *Microutopias of the Everyday* – based on the collection of the Centre of Contemporary Art – so called CoCa – in Torun that took place from October 2013 till January 2014. It was a kind of postfeminist exhibition with strong impact on the private sphere and different kinds of relationships. Contemporary art, including feminist and postfeminist art, still takes on ethical challenges and is accompanied by "democratic care". In this way, actions taken by artists interested in new and better models of reality, create what may be called microutopias of the everyday. These can be defined as a conscious, creative shaping of the surroundings; taking care of one's place, of everyone and everything we deal with, and improving relationships with others – people, animals and the whole natural world.

Exhibited works were categorised in the following manner: *Art is the weapon of the defenseless, Private is Political, Organic Life, Posthumanism, Art in the Peripheries, Genius Loci, Is Art a Lie?.* These categories refer to various intersecting aspects of life and activity. That is why the divisions were not clearly defined. A dialogue took place between different parts of the exhibition as well. The goal was to reveal the arbitrariness and conventionality of categories according to which we function and through which we perceive art, such as: private – public, individual – communal, aesthetic – political, organic – artificial, life – death, nature – culture, global – local, artistic – everyday.

I want to focus here only on one part of the exhibition, but the central one, i.e. *Private is Political*, that was recalling one of the most important watchwords of the second wave of feminism. Feminists shook the foundation of the liberal tradition, the division into the public and private spheres, pointing out that it was not neutral from the perspective of the genders. Traditionally it was the man who was active in public sphere, while the woman belonged to the family realm, governed by different rules. "In public sphere labor is exchangeable for prestige, power or money; in the private sphere everything is sanctioned emotionally, one acts instinctively, out of love or good nature"[1].

These issues are reflected in art. In traditional oppositions: public vs. private, culture vs. nature, art vs. daily life, creation vs. decoration; the first elements of these pairs referred to masculinity, the second – to femininity. There were men, free to act in the public sphere, to create culture, to be eminent artists and geniuses, and women – part of the household, close to nature, immersed in everyday life. Men created great art; women could make art for pleasure, mostly handicrafts – ornaments for the house, valued much less highly than high art. Women were amateurs, rather than mistresses, and their artistic activities were considered to be a way of combating boredom or a whim. Attempts can be made at redefining this by juxtaposing opposing meanings as Marcelina Gunia does in her painting *Untitled* from the *Pełna wdzieku (Charming)* series (2006). A canvas (relating to high art) displays window curtains (relating to domestic sphere and decoration).

It was women artists who indicated that private was political. Natalia LL's outstanding piece entitled *Natalia ist sex* (1974) pertains to female sexual activity, which was considered unrepresentable in art bringing pornography to mind and was associated with cultural control over female sexuality. Women artists introduced daily life to art. For them, the private world was the main domain of action as they were denied the opportunity to participate in the public sphere. They created in the space in-between – between art and household chores, being an artist and being a woman, a wife, and a mother. Consequently, they constantly had to negotiate between the domestic sphere, where they belonged by tradition, and the sphere of creation they wanted to join, even though they were regarded as strangers there. Therefore, women artists can be called "negotiators". Formerly, some of them were forced to make dramatic choices, for instance, they had to decide whether they wanted to be artists or mothers. If they wished to give up neither art nor motherhood, they had to combine bringing up children with their careers. In Polish art history, there is an iconic figure whose struggle to combine being a mother as well as an artist led



1

2

to tragic consequences – Katarzyna Kobro (1898-1951). She wrote about her dilemmas: "I thought I could suppress my maternal instinct. But I finally realized that I had to acknowledge this natural right of women. I spent a long time considering the pros and cons. In the end I decided that I had enough moral strength to give a perfectly fine being to the society"[2]. After giving birth to her daughter Nika, she was the one to cope with the hard task of bringing up the child as well as the struggle to survive when poverty came. Her husband, Władysław Strzeminski, was totally dedicated to art. During and after the World War II, Kobro made an enormous effort to provide for her family. Her life soon became a nightmare as Strzeminski vented all his frustrations and anger on her. Their daughter remembered bruises on her mother's back, arms and head[3]. Following a row over the lack of fuel, Kobro chopped up her wooden sculptures from 1925-28. In this act of despair and humiliation life overlapped with art. Life triumphed over art, annihilating part of the artist's creative output. The figure of this artist is presented in Marek Sobczyk's painting *K. Kobro prasuje/prasujaca (K. Kobro is Ironing/Ironing)* (2008). Wearing a constructivist costume and a peculiar cap designed by herself, the sculptor is

represented with un ironing board. On the board, however, there are no clothes but her *Rzezba abstrakcyjna* (2) (Abstract sculpture) (around 1924), lost and reconstructed according to a photograph in 1972. In the painting, the sculpture is being polished or, in actual fact, ironed by the artist. Sobczyk succeeded brilliantly in capturing the overlapping of art and daily life in the case of this artist. Contemporary women artists use the everyday; they play with it and attribute new meanings to it. They wish to attach a high value to the simplest and most ordinary activities or, perhaps, to show what remained invisible for centuries. After all, as Polish philosopher Jolanta Brach-Czaina wrote, everyday life constitutes the basis of our existence; it is the background for the exceptional and unusual. This is why we need it, transparent as it is, to appreciate unordinary and grand things[4]. And this is why regaining daily and private life for the benefit of art seems crucial.

Artists also explore the household chores women are supposed to carry out and draw attention to situations that go beyond their capabilities. Elzbieta Jabłonska's huge, overscaled kitchen exhibited at *Microutopias of the everyday* was originally displayed during the *Biały Mazur* (White Mazurka*)* show in Berlin in 2003. During the opening reception, the artist was preparing a meal with great difficulty, as the kitchen worktop is placed very high. The size of the kitchen could evoke a sense of being trapped and overwhelmed as well as the desire to escape. The artist described the site as a “wailing wall”. The Berlin's location provided additional context to the piece: Polish women who emigrate to the West in search of work tend to end up as dishwashers, cooks, cleaners and minders of children or old people without the right to social security benefits.

Some artists' activities can be inscribed into Joseph Beuys' concept of social sculpture. He claimed that traditional art does not have the power to change life, to affect it or to promote critical attitudes. In order to alter reality, art has to identify with it; it should also find its way into the public space. The theory of „social sculpture” stated that everybody may creatively shape reality. Beuys wanted the boundaries between reality and art to be liquidated; he also believed that art can make world a better place. Although this notion seems naive, artists like Elzbieta Jabłonska strive to fulfill it. Although her output is inextricably related to day-to-day life, she treats art as a sort of feast, a break in the everyday. For Jabłonska, art equals feeling well, happy and festive mood that can be shared with others at least for a while. The artist also explores the problem of unemployment. Awarded in the Spojrzenia 2003 contest, her project *Pomaganie* (Helping) included an authentic letter written by a desperate single mother from Łódz in which she was begging for a job. Although the advert found in a street turned out to be no longer valid, the artist managed to find another unemployed woman whom she commissioned to embroider the letter and to whom she transferred her own gratification. In this regard, the neon light asking *Czy twój umysł jest pełen dobroci?* (Is your mind filled with goodness?) (2005) should also be mentioned. Jabłonska seems to find the most satisfactory means of expression in the field of relational art. The meaning of her works is frequently the product of interactions with the public for whom she prepares meals and who are allowed to take souvenirs from her exhibitions, for instance during the *Smakołyki* (Titbits) exhibition in Poznan in 2010. She made a huge installation of second-hand clothes. Viewers were free to take them home, but before they would do that, they touched them, looked at them, tried them on to see if they fitted, wondering which items they needed. The work highlighted the question of our relation to objects, of whether we are responsible consumers ready to recycle old and worn-out objects, previously used by other people. Is the exchange of goods possible in our world? Can art teach us the gift economy; can it teach us to share what we have with others? It is not only women artists who draw inspiration from daily life. *The Microutopias of the Everyday* exhibition also included such works as Józef Robakowski's *Durszlak* (Colander) (1968), *Toy Story* (2011) by Maciej Kuraj and Max Skorwider (installation with coats made of stuffed toys) or Marian Stepak's *Skarpetki II (Socks II)* (2004) consisting of used checked men's socks mounted on a stretcher bar like canvas. The latter, a Torun – based artist, the curator of Galeria nad Wisł (Gallery Upon Vistula) which he calls a “pauper's gallery”, is attracted to anything that is rejected, unwanted and useless.

Kurak and Skorwider's toy coats and Stepak's socks reveal the world of objects that surround us, are used and worn by us. They appear irrelevant and yet they have a history closely connected with our ontology. Clothes touch our bodies, cover them and make us warm; they may be uncomfortable and too tight. Objects deteriorate in time, as we do. They wear out or simply get dirty. If this happens, they need to be washed, dried and – in some cases – ironed. Objects have their own stories, usually without a happy end. Wasted, they end up on the waste heap and as we discard them, we also discard tiny fragments of ourselves.

Everyday life may provide a pretext for reflection on the democratization of our world. Again, this can be observed in Jabło ska's work – in an ordinary world, in the daily hustle and bustle we are all equal. A piece from the Zasiedzenie şHabitationţ cycle (2004) shows artists and curators busy with everyday kitchen work. They all have turned their backs to the camera and are thus deprived of individual features, impossible to be recognized. The work is a result of the artist's collaborations with her friends; she asked them to send her photographs of themselves in the kitchen. Dorota Podlaska's cycle of paintings, Wesołych wi t (Merry Christmas) (2004-05), follows a similar principle. The artist requested photographic portraits from her friends which she then repainted to make them resemble Santa Claus.

The two cycles, *Zasiedzenie* and *Wesołych Swiat* revealthe sense of community that is typical of the hustle and bustle of life's daily and holiday customs. Presentation of the artists' friends without giving their names may be interpreted as a critical comment about individualism which is so overrated in our culture.

The aim of this text was to propose changing our way of thinking on art and its main categories through the exhibition discourse. In this case I wanted to show how much the sphere of art is combined with the private sphere which is still underestimated in art.

[1] *Równy status kobiet i mezczyzn, Krytyki politycznej przewodnik lewicy*, “Krytyka polityczna”, http://www.przewodniklewicy.pl/status.php (retrieved on 28.06.2013).
[2] N. Strzeminska, *Sztuka, miłosc i nienawisc. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzeminskim*, Warsaw 1991, p. 50.
[3] Ibid., p. 63.
[4] J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1998, p. 55.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - *Microutopias of the Everyday*, poster of the exhibition with video-still from: Wojciech Doroszuk, *Raspberry Days*, 2008.
2 - Marek Sobczyk, *K. Kobro prasuje/prasujaca* (K. Kobro Is Ironing/Ironing), 2008, egg tempera on canvas, 136 x 124 cm, photo: Wojciech Kuberski. Courtesy of the COCA Torun.
3 - El bieta Jabło ska, Kuchnia (Kitchen), White Mazurka exhibition, Neue Berliner Kunstverein, Berlin, 2003, photo: Jacek Majewski. Courtesy of the COCA Torun and the Artist
4 - Elzbieta Jabłonska, from the cycle *Zasiedzenie* (Habitation), 2004, 26 photographs, dibond board, 37,5 x 25 cm. Courtesy of the Artist.
5 - Marcelina Gunia, *Untitled* from *Pełna wdzieku* (the Charming) series, 2006, acrylic on canvas, 28 x 38 cm. Photo: Wojciech Kuberski. Courtesy of the COCA Torun.

3

4

4

After the Transformation (transcription of a video)

Text by ANA HOFFNER

Just now, there was this quality, not squeaking, but something masculine.
It's not like when I say 'hihi'; it's different.
It's the same pitch but it sounds different.
Here it is again.
Could you start there,
or is it too deep?
Let's see, we'll work on it.
If it's too deep, we can begin higher.
Because at 'I started voice training' the voice is the lowest.
At the end of the sentence the voice is the deepest.
I started voice training.
The shades of grey also fit quite well, because this is exactly how I want to read the text.
Should we do paragraph by paragraph?
Let's do paragraph by paragraph?

After he had finished taking testosterone, after his muscles, his beard and his body hair had regressed, he started voice training. During the time of the transformation his voice had undergone changes, it had changed its tone and had gotten deeper. My instructions were supposed to strengthen his expanded vocal range, they were supposed to enable a fluent transition between extreme pitches. By studying modulation and variation his voice would be able to unfold its full range. For the transformation had not only opened up possibilities, it had caused a voice break. His voice would break, exhausted itself and cracked, then there was no voice at all. Voice loss.

It's already quite deep, is this the outcome you want? Or could it be a little bit stronger but higher?
It was maybe a bit monotonous now.
But that's not unmasculine.
It should convey something ambiguous, ambivalent, difficult. It should convey something beyond the content.
Then you should start higher, so you don't have to fall back on the lowest note. We can leave it a bit open and think that there is something behind, it does not sound like you are at your limits.
You can start there and after voice training I'll stop again maybe.

Through body workout and breathing exercises he realized soon that he could easily find his low voice. It was more about a process of constructing memory than exercising. He couldn't learn any new skills, but he could remember something that had until recently been unknown to him. While he located the memory of his voice, which obviously was part of his body but has not always been there, he could create his own history.

How does it feel? Better, because it's louder.
Maybe it's a bit too black and white, maybe the grey is still missing.
Then let's make an intermediary step. I'll show you an exercise.
I don't know exactly what you want, probably it should not be so clear.
It should not be so clear because it's about the ambivalence and difficulty. The text is a narration, it is about telling a story and writing this story. But it is not only about writing one's own story, but about how history is written.
There are the connections of what I told you before: voice, body, government body.
It should all resonate in this ambivalence, ambiguity, difficulty. It should be inscribed into this tone and not just conveyed by narration.
Then I think this sound, the one you just had, fits perfectly because it allows for both. If it's too low, it's too forced into a masculine direction.

The voice training took place in a dialogue with me and therefore in a relation to another language. It made him imagine how this story could look like and how he might be telling it, after he had developed his low voice in ano-

1

ther language, in a language, which could give him a new past. He imagined how he would have constructed a memory, which was more than a simple practice and how he could have found a way of remembering that was not there before.

I'll try again, I'll read the next paragraph, I'll try louder.

Is it better?

It sounds a bit intense, but it resonates better.

His story was about a transformation, at a time when the transformation was long over. History had turned the transformation into the past by constructing a memory. After the transformation his new voice had gained a new history. Having studied modulation and variation, it could unfold its full range and fluently transition between extreme pitches. The construction of memory had enabled the overcoming of the voice break. The construction of history had made a new present without remembering a time before the transformation.

When I talk about transformation, some complications should be introduced. I mean this sentence: My story was about... It is the transformation of the voice. But I mean the transformation after '89. The nineties and the transitional processes, all this should somehow resonate with this text.

Then integrate it into your image.

Or in the next sentence it becomes even more apparent: History had turned…

During the time of the transformation his voice had undergone changes, it had changed its tone and had gotten deeper. My instructions were supposed to strengthen his expanded vocal range, they were supposed to enable a fluent transition between extreme pitches. By studying modulation and variation his voice would be able to unfold its full range. For the transformation had not only opened up possibilities, it had caused a voice break. His voice would break, exhausted itself and cracked, then there was no voice at all. Voice loss.

I think the voice was much fuller now.

I would like to try out something. Can you say 'ne-ne'.

It's about closing the vocal cords a little bit.

The voice training took place in a dialogue with me and therefore in a relation to another language.

And I love it, when it's squeaking.

Now take the word "transformation" and try to build this into this position.

But this is very pressed… For me this is not pressure, it's just sharp.

If you say, it's about the collapse of the systems I don't know if something like this could work, something sharp.

Right, then you could do it like this, you could toughen your voice.

Let's try this sentence: My story was about a transformation, at a time when the transformation was long over.

Now it was very exaggerated, but ok.

History had turned the transformation into the past by constructing a memory. After the

2

3

4

transformation his new voice had gained a new history. Having studied modulation and variation, it could unfold its full range and fluently transition between extreme pitches. The construction of memory had enabled the overcoming of the voice break. The construction of history had made a new present without remembering a time before the transformation.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1-4 - *After the Transformation*, 2013, HD Video, 15:52 Min. Photos: Yasmina Haddad. Sound: Lenja Gathmann. Concept, script and postproduction: Ana Hoffner. Courtesy of the artist.

Noroiul de pe bocanci

interviu cu **VEDA POPOVICI** de **LARISA CRUNȚEANU**

Veda Popovici este artistă, activistă și teoreticiană, și face parte din colectivele Claca și Bezna. Mi-a atras atenția ca unul dintre artiștii cei mai activi social și pentru capacitatea ei de a intra în dialog cu oricine. Am „întâlnit-o" mai întâi virtual, prin intermediul unui video postat online: „museum slash Museum". (...) La invitația mea și a Xandrei Popescu, Veda a coordonat în cadrul Atelier 35 din București o discuție-atelier, ca parte din programul lunii LGBT. Evenimentul s-a intitulat „Roz, Mov și Restul: Strâmbând protestele recente" și a avut loc pe 8-9.02.2014 la Atelier 35. Discuțiile au pornit de la protestele recente (începând cu 2012) care au exclus prin atitudinea și însemnele folosite unele poziții precum LGBT sau feministe. Scopul dialogului a fost atât punerea în discuție a experiențelor personale din stradă, cât și căutarea împreună a unor modalități de reprezentare care să adăpostească identități LGBTQIA, feministe, ecologiste, anti-autoritate ș.a. – o formă de reprezentare intersecțională.
„Roz, Mov și Restul" s-a încheiat prin crearea unui triunghi roz din fetru pe unul din pereții spațiului Atelier 35. Triunghiul roz este un simbol propus ca un instrument în cadrul protestelor de stradă, care are potențialul de a semnala prezența unor voci până acum reduse la tăcere.

****

Larisa Crunțeanu (LC): Spune-mi puțin despre originea proiectului. Ca mai toate proiectele tale, el este formulat ca un răspuns la o nevoie. Căror nevoi le răspunde „Roz, Mov și Restul"?

Veda Popovici (VD): „Roz Mov și Restul" a apărut din mai multe nevoi. O dată, din cea de a regândi ce s-a întâmplat cu protestele recente, în principal cele pentru Roșia Montană din toamna anului trecut. Apoi, din nevoia de a vorbi și de a aduce în spațiul public un discurs politic intersecțional care nu e foarte vehiculat încă pe scena noastră politică non-instituțională. Am vrut să cercetez împreună cu alții despre cum un anumit tip de poziție *queer* și feministă nu-și are locul în stradă și de ce.

LC: Atât în timpul discuțiilor, cât și acum, ai pus pe aceeași poziție identitatea *queer* și identitatea feministă. Crezi că ele au același statut în cadrul protestelor?

VP: Nu, nu e chiar același lucru. Cred că poziția feministă are o mai largă mobilitate în spațiul public, însă e și ea în pericol. În cazul protestelor pentru Roșia Montană și poziția feministă a fost pusă la margine destul de rapid. Colectivele feministe au fost descurajate când au încercat să fie parte activă din organizarea acestor proteste și acest lucru se petrecea pentru că structura organizațională de la Salvați Roșia Montană (SRM) este foarte masculină și patriarhală. (...)

VP: Da, ideal e ca oamenii să vină în stradă cu pozițiile și identitățile lor și să le negocieze în cadrul protestelor de lungă durată. Să se educe unii pe alții. Dar poți face asta doar dacă ai deschiderea și disponibilitatea de a-ți vizibiliza fundalul ideologic și identitar și de a găsi un teren comun. Ori lucrul acesta lipsește total în prezent. Atelierul de aici era o încercare de a începe să vorbim un pic altfel despre politici feministe și LGBT. În general vorbim despre ele în termeni identitari, ori eu aș vrea să vorbim și altfel, și anume despre care ar putea fi baza comună dintre o poziție feministă și una ecologică, ce le leagă? (...) Acesta e punctul de la care putem porni o reală discuție despre cum diverse dinamici care produc și reproduc inegalități lucrează de fapt împreună. Adică, tu de foarte puține ori ești doar o femeie care e marginalizată sau căreia i se impune o ierarhie. De fapt, în cea mai mare parte a vieții tale, ești și o femeie și o persoană din Europa de Est, ești poate și o persoană LGBT, ești poate o persoană dintr-o clasă socială defavorizată etc. Lucrurile astea se adună, se cuplează în diverse structuri pentru a-ți impune o anumită poziție, a-ți prescrie o funcție, să zicem subordonată.

LC: Atitudinea în cadrul protestelor este însă radical diferită. Acolo nu e loc de subtilități intersecționale. Când te duci în piață cu o agendă cât de puțin diferită riști să fii respins pe motiv că „n-am venit aici să ne exprimăm individual, am venit împreună". Iar acest „împreună, cu toții" nu prea lasă loc pentru alții.

VP: Ce am văzut dezvoltându-se recent în stradă este un „noi" al românității, mult mai puternic decât un „noi" al feminismului sau un „noi" al anticapitalismului, sau un „noi" al anticlasismului. Criteriul prioritar al conștiinței colectivității ce se formează acolo, pe loc, mizează pe identificarea cu a fi român. Iar eu nu mă pot regăsi în această formulare a colectivității, pentru mine alte „noi" sunt prioritare. De exemplu, uite, eu pot fi alături de tine pentru că ambelor ni se impune un sistem de ordine socială patriarhal. Printre altele, de aia suntem aici, la acest atelier. Ori, când ieșim în stradă, eu trebuie să fiu alături de tine pentru că amândouă suntem românce. E trist, mai ales pentru că povestea asta cu naționalul și românitatea este poate identitatea cea

1

mai ușor de manipulat. Pentru că este atât de slabă, are atât de puțin potențial de a face ceva bun, cu adevărat emancipator.(...) Tendința naționalistă – cel puțin în cea mai mare parte a contextului european – vine la pachet cu o viziune patriarhală unde genul și sexualitatea sunt foarte strict normate, reglementate, plasând o subiectivitate heterosexuală, masculin-machistă sau paternalistă într-o poziție de putere și autoritate de nechestionat. O practică feministă și *queer* în stradă, la proteste, devine indispensabilă pentru a putea atenționa și deconstrui tendințele naționaliste. Nu e vorba doar de un echilibru al forțelor, nu vorbim de găsirea unui centru între extremele naționalismului și feminismului – cum am auzit de multe ori. Dacă vrei să fii liberă, să îți afirmi autonomia ca om, e esențial să eviți capcana iubirii/urii de țară. Și practicile și teoria feministe ne oferă instrumente foarte valoroase într-o asemenea luptă.(...)
Într-un fel, mi se pare că problema e la nivel global: peste tot pe unde sunt proteste mari – Taksim, Primăvara Arabă, toate (poate nu chiar Occupy, care are alte hibe), dar la toate mișcările de masă cvasi-spontane există acest potențial dublu, periculos și emancipa-

tor în același timp. Potențialul periculos este să cazi în reîncălzirea aceleiași ciorbe moderne: apelul la națiune și valori conservatoare. Potențialul emancipator constă în crearea unui discurs nou care să adreseze dinamica capitalului transnațional, instrumentalizarea statelor de către acesta, instrumentalizarea conflictelor, aparentelor conflicte etnice și religioase din lume. Ceva nou. (...)

LC: Revenind la propunerea pe care o aduce proiectul „Roz, Mov și Restul". Tu ai mai vorbit despre ideea artistului inofensiv[1]. În ce măsură poate un simbol inițiat în Atelier 35, un spațiu dedicat artei, în momentul transpunerii în spațiul public, într-un spațiu de negociere în cazul protestelor, să scape de adjectivul „inofensiv", să devină realmente operabil ca instrument politic, să devină periculos?

VP: Îmi pun aceeași întrebare de fiecare dată când fac ceva artistic. Cred, dintr-un fel de optimism parțial naiv, dar asumat, că există în artă un potențial ofensiv datorat felului în care a fost acest domeniu construit de-a lungul timpului. Există în artă un potențial de a adăposti și apoi de a lansa idei, structuri de gândire și structuri de organizare socială care sunt emancipatoare. În momentul acesta, pentru structuri de putere hegemonice, ideea de inofensivitate a artei este foarte importantă. Inofensivitate în sensul că arta nu poate să schimbe nimic, arta este un hobby al clasei de mijloc și al clasei înalte, un mic apendice al democrației liberale ș.a.m.d. Situația asta, deși hidoasă, adăpostește posibilitatea unei strategii. Interlocutorul crede că sunt inofensivă, iar eu o să aduc noroiul în casă. Pentru că nu se uită la bocancii mei. Tocmai pentru că poți să treci ca inofensivă, poți strecura ceva acolo. Însă atunci trebuie să-ți și asumi o anumită poziție de diletantă, de *saboteuse*.
În general, arta este privită ca un domeniu mai neserios de către sfera politică și cea academică, și de aceea ea poate să agregheze discursuri care altfel nu pătrund în cele două sfere pentru că nu împlinesc toate standardele.
De exemplu: în anii '90 și 2000 domeniul artistic era singurul domeniu de producție de cunoaștere în care se punea problema utilizării unor experiențe și idei postcoloniale și decoloniale în Europa de Est. De ce nu se întampla asta altundeva? Tocmai pentru că în sfera academică să cuplezi cele două povești era mult prea complicat și dificil, nimeni nu te lua în serios. Iar în sfera politică era irelevant, acolo era important ca Europa de Est să fie deschisă ca o nouă piață de desfacere și ca termeni cum ar fi „libertate", „demnitate", „revoluție" să fie deturnate de ideologiile capitalismului. În sfera artistică s-au adăpostit tot felul de persoane care și-au dat seama că e o problemă aici.
Au fost artiști, expoziții și teoreticieni[2] care au pus problema aceasta în modul cel mai efectiv: Cine este est-europeanul? Cine este artista din Belgrad sau din București? Cine sunt persoanele acestea? Ce fel de funcție îndeplinesc și care este legătura lor cu sudul global sau cu fosta lume a treia? Cum putem să folosim ocazia redescoperirii Europei de Est ca o ocazie de a deconstrui europocentrismul? E doar un exemplu din ce poate să facă domeniul artistic.(...)
Arta are acest potențial de a domestici și neutraliza un act politic radical. De a spune „asta nu e o intervenție în spațiul politic, nu are nicio legitimitate, este doar artă". În practica mea artistică, nu încerc să mă sustrag acestei condiții, ci cred că trebuie să faci în așa fel încât statutul să funcționeze pentru tine, oricare ar fi acela. Să te folosești de statutul inofensiv al artei, să adăpostești lucruri, să furi, să apropriezi, să inserezi, să aduci calul troian, diverse strategii. Așa și aici, la „Roz, Mov și Restul", o discuție despre intersecționalitate și despre proteste *queer* nu cred că ar fi avut vreo șansă în spațiul politic dedicat organizării unui protest. Ar fi fost tăiată din start. Are loc, însă, aici, la Atelier 35. Pentru că aici discuția pare să fie lipsită de consecințe reale. Speranța mea e ca pe undeva să se infiltreze, totuși, ceva.

LC: Se pare că am închis un cerc (...) Triunghiul roz a fost folosit de către naziști tot pentru identificare, dar într-un mod negativ, punând persoanele LGBT în pielea Celuilalt care trebuia recunoscut și condamnat public.

VP:(...) Îmi place mult triunghiul roz pentru că are o densitate conceptuală în spate în termeni de apropriere a unei referințe istorice absolut groaznice. Într-un fel, într-un mod subtil, dar care nu poate fi negat, triunghiul face o referință și la posibilitatea din prezentul nostru de a apărea o dezvoltare politică asemănătoare nazismului. Ne reamintește că multe dintre ideile acestei ideologii nu sunt atât de îngropate, aflate la o distanță imposibil de parcurs. Ci sunt încă aici, lucru, de altfel, foarte vizibil în tendința de dreapta radicală din toată Europa. Sigur că, dacă vom avea ceva asemănător, va avea însă altă față.

LC: În descrierea proiectului menționezi cuvântul „strâmb". Ce este strâmbarea și cine sunt strâmbii?

VP: Cuvântul „strâmb" și „strâmbii" vine de la un proiect de acum câțiva ani care se numea „Zilele Strâmbe"[3], o serie de evenimente care vorbeau fix despre identitatea *queer* și LGBT. Găsesc că „strâmb" e o traducere foarte potrivită a cuvântului „*queer*". Poate ar trebui să-l folosim mai des. Cuvântul a fost folosit în sintagma „strâmbând protestele recente". Aici, strâmbarea este dublă: este și o recunoaștere a poziției LGBT în sensul identitar, de orientare sexuală, dar și în sensul de *not-square*, în sensul de neconvențional, contra-hegemonic, deviant de la calea cea dreaptă. Deci e vorba nu doar de o identitate, ci și de o poziție politică asumată. În felul acesta este și o critică a felului în care au devenit protestele recente, având un start strâmb și ajungând să fie foarte drepte.
(...) Triunghiul roz din spațiu e, la urma urmei, o lucrare de artă. În sensul în care își are propriul său mesaj. O componentă importantă ar fi referința involuntară și plină de umor la Beuys. El lucra des cu fetru, însă fetrul lui era gri, dur, greoi și industrial.
Ori fetrul nostru e de un roz-prințesă și e cumva, un simbol al capitalismului târziu, al post-industrialismului. Beuys, chiar dacă a activat în anii '60-'70, era într-o paradigmă mai degrabă fordistă, zonă de duritate, *heaviness* al obiectelor și a felului în care ni se arată.
Ori paradigma capitalistă în care trăim nu ne mai livrează pur și simplu betoane și metal, ci pune o panglică roz pe deasupra. Beuys e important și interesant, cel mai mult îmi place la el ambiția copleșitoare. (...) El poate se lua un pic prea în serios, ceea ce poate vine și din paternalism. Însă unele dintre conceptele sale, cum e ideea de sculptură socială, ne pot fi de folos. Aceasta a fost într-o oarecare măsură folosită ca metodă și la acest atelier. Sculptura socială este o nouă definire a raportului dintre artistă și obiectul care urmează să devină artă: artist poate să fie oricine, obiectul este lumea, iar ceea ce urmează să devină operă de artă este o lume mai bună.

Note:

[1] „So you think you're political!? Seven notes on the harmlessness of art", în *Artleaks Gazette*, 2013, la: http://artleaks.org/artleaks-gazette/ și „Livrarea orașului la picioarele capitalului. Gentrificare și (in)ofensivitatea artei în București", în *Gazeta de Artă Politică* nr. 5, martie 2014, la: http://artapolitica.ro/?p=1404.
[2] Un exemplu de expoziție este *After the Wall: Art and Culture in post-Communist Europe*, Moderna Museet, Stockholm (oct 1999 – ian. 2000), curatori Bojana Pejic și David Elliot. Teoreticieni ce au scris constant pe această temă în contextul artei contemporane sunt Marina Grzinic și Ovidiu Țichindeleanu.
[3] „Zilele Strâmbe" au fost o serie de evenimente, ateliere și spectacole desfășurate în octombrie-noiembrie 2011 în diferite spații din București, printre care și Atelier 35. Activitățile din program au abordat, în mod performativ, forme și probleme delicate sau generatoare de tensiune în cadrul societății românești și nu numai, de la tensiunile rasiale, la problemele de gen și politicile reprezentării.

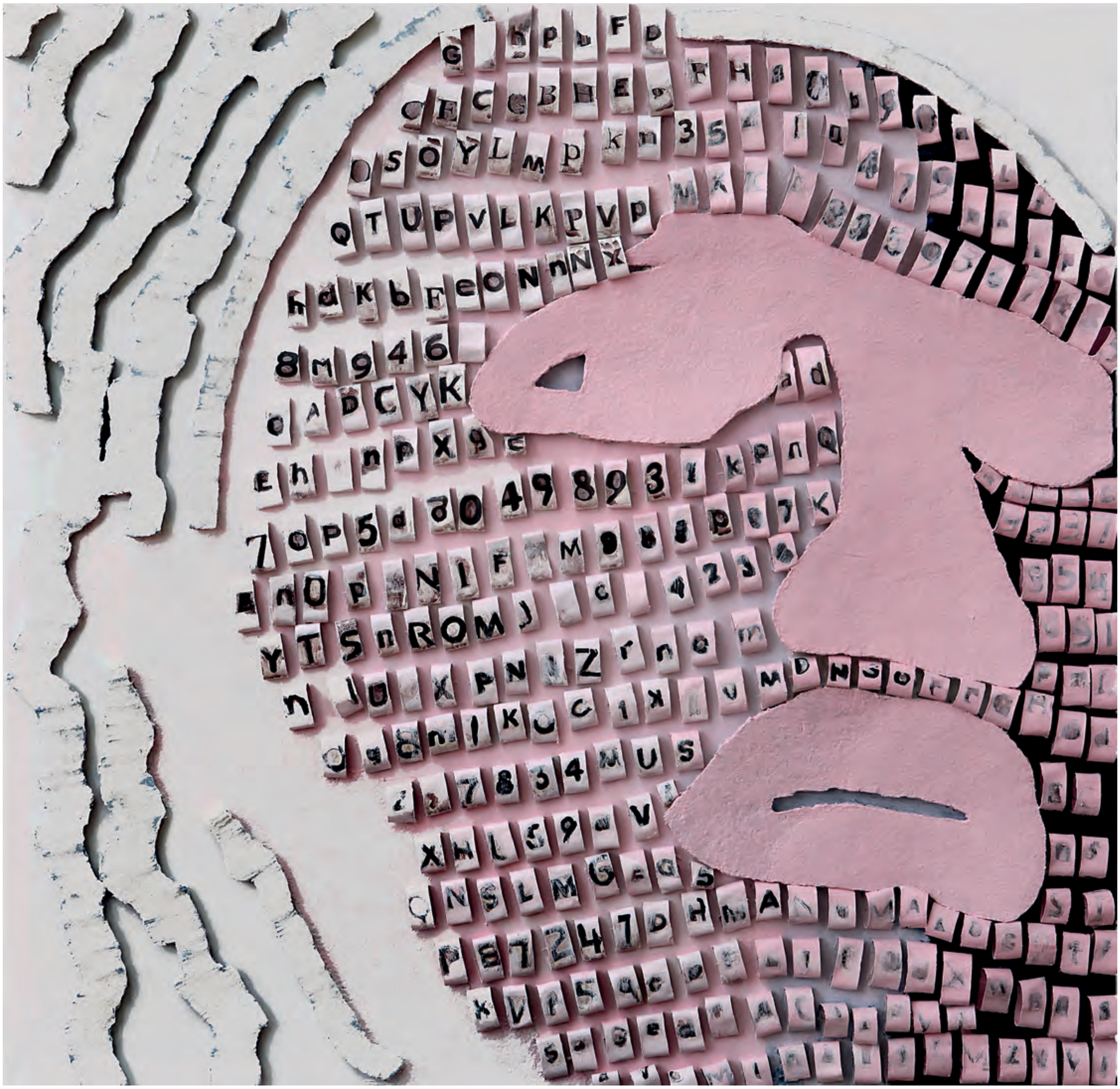
2

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1-2 - *Roz, Mov și Restul*, instalație.
Photo credit: Veda Popovici

#2 DOSAR DE ARTIST

Portfolio



1

Florica Prevenda – PROFILAJ

text de **AURELIA MOCANU**

Paradoxal, invocând umbra umanului, marile suite pictural-obiectuale ale Floricăi Prevenda stau mărturie despre capacitatea-i stoică și poetică de retragere din mundan. Dăruirea pasionată se descarcă în elaborarea materială a corpului picturalității inventate: densități stratificate, urme colorate în depuneri de relief modelat cu degetele, afânate, toarse, întrețesute, încasetate. „Într-o surdină de tocată pentru orgă”, notam cândva, aud materia germinând pe brazde și traiecte ce invocă, mandalic, schema chipului. De fapt, este o procesualitate „plastică” de interogații cu spiritul unui timp amenințat de reificare și depersonalizare consumistă.

În ultimul deceniu și jumătate, Florica Prevenda dovedește o tenacitate exemplară a cercetării pictural-materice pe o problematică ce se adâncește, ca procedură și palier conceptual, de la o expoziție la alta. De la tema fundamentală a Chipului fără chip (MNAR, 1999) la diagrama mulțimii metropolei (Umbrele prezentului, Simeza, 2004) ori la eul multiplicat (Timpul regăsit, Palatele Brâncovenești Mogoșoaia, 2008), pictorița se alimentează, pe o tramă figural-serializată minimal, din magma de emoții și neliniști care bântuie condiția umană a epocii. Mesajul pregnant de ordin existențialist și etic prinde corp tocmai în stratificările, striurile, pielițele și pojghițele tonurilor-materie. Devine foarte important dozajul între procedeele texturale pe care, consonant, le aplică nivelurilor de introspecție din experiența pe imagine. Oare cât se poate „juca” densitatea de strat a tabloului pentru ca materia, depusă robotitor, să inducă mister dincolo de ea? Convocată să exprime singurătatea și impasul comunicării, psihodrama vizuală are un tratament specific de la un ciclu expozițional la altul. Dacă „chipul” din 1999 captează, fără fizionomii ori trăsături mimice, o frământare a preumanului, „prezentul hoardei urbane” din 2004 exaltă reliefurile polimateriei prin casetoane și rețele, ritmuri zigzagate de carton gofrat, câmpuri de cifre sau ochi și palme schematizate, cu întrețeseri și ghirlande de benzi din hârtie sau pânză pictată. Agitația volumetrică se diminuează în 2008, câmpurile picturale se netezesc în favoarea unui report fotografic preluat din registrul autoportretului. Propriul chip, surprins, de cele mai multe ori, de ochiul altui aparat, este defrișat ca în post-tornadă, cu soluții expresive de decupaj compozițional și aproape exclusiv pe scala alb-negrului.

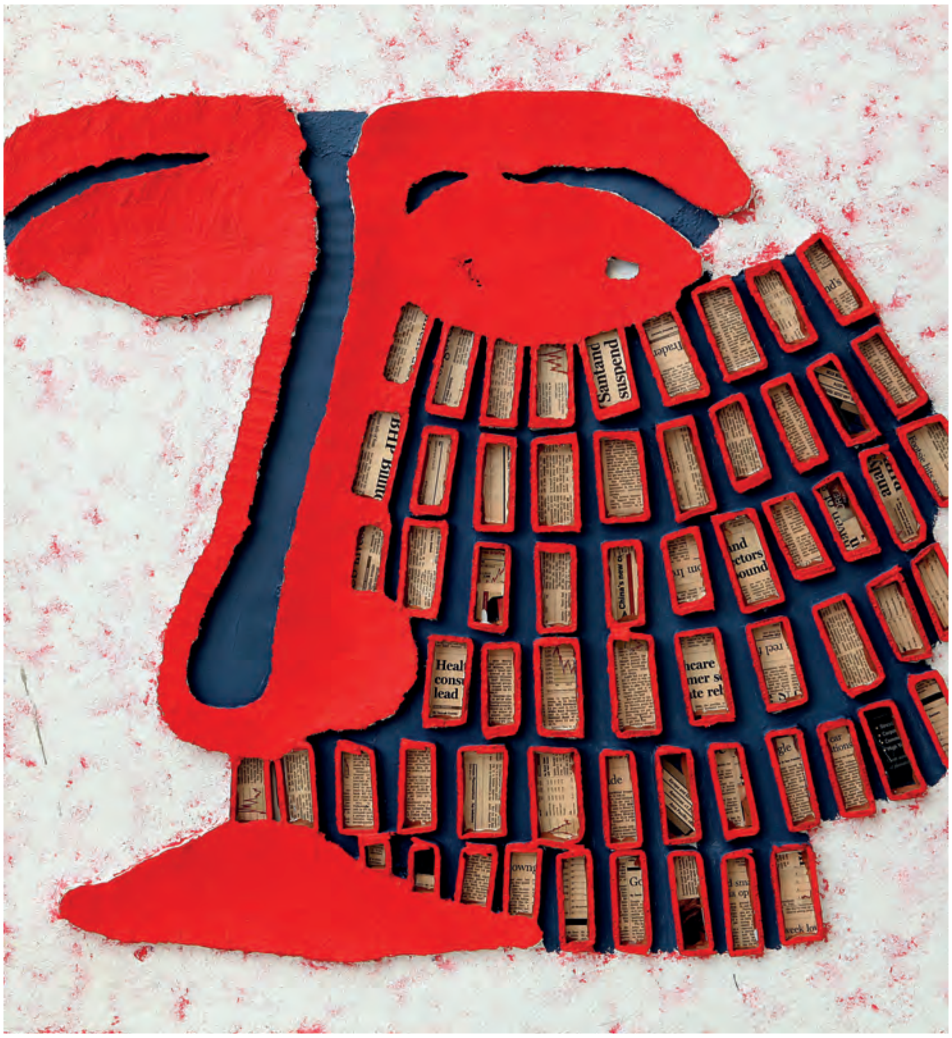
Artista nu performează în scenarii narative și nu compune țintind efectele retoricii geometric-abstractului. Deși nu cred să fi răsfoit planșe de mecanică analitică, trasează și permută cu obstinație și dozaj perfect empatic o sumă de câmpuri de vectori. Striajele în relief mărunt, zgrunțuros, înclinate predominant la 30 de grade stânga-dreapta, devin gradienți „marca Prevenda”. În acest interval creator dedicat obsedantului Facebook, poate că persistă undeva un reziduu retinian din tensiunea grafică a câmpurilor scalare întrevăzute subliminal în navigarea on-line. Florica Prevenda concepe, mai precis, depune materie vizual-tactilă – scrum al trăirilor – peste efigiile digitalizate ale prezenței Celuilalt. Tema recentă a fețelor postate pe rețelele de socializare are o nouă schemă grafică, obținută prin stilizarea cursivă, generică a unei „mutre” afine cu familia izvoadelor de Nicula: perechea de ochi, legată în buclă curgătoare cu nasul, un omega prelung, poanson identitar anonim. Apoi... elipsa cordată și ondulată a gurii e privilegiată în tablouri de sine stătătoare. Gura din profil, întredeschisă a zicere, sau gura aton-mofluză, coborâtoare, sunt emblemele,

2

ambalajele momentului dialogal căruia îi verifică, invocator, autenticitatea. Pupila și încondeierea sprâncenată a privirii sunt alte patente „tari” ale Adevărului-Chipului, dispuse în seriile cu decupaje ale cadenței Facebook.

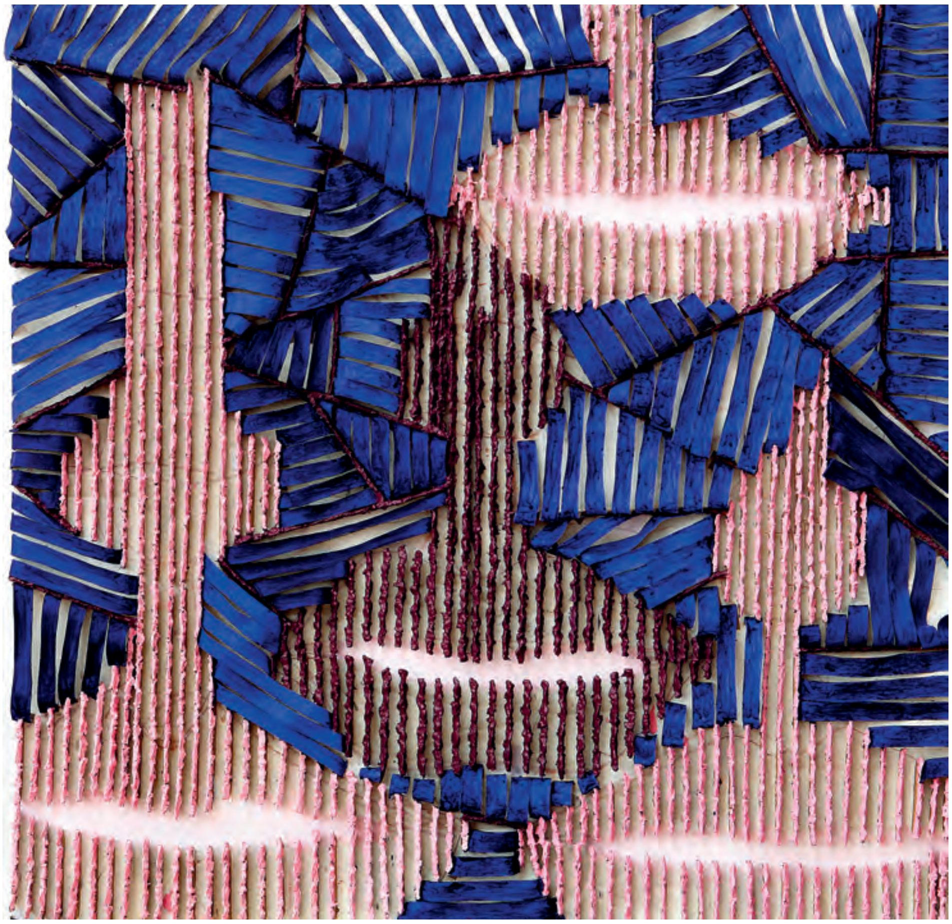
În atelierul cel nou, mare și luminos, au germinat și țeste, adică un inventar în 3D al umbrelor de chip ascuns, fără identitate declarată, „stocate” în vacarmul întâlnirilor on-line. Un soi de tuberculi, de cranii ovalizate ca niște megacapete de microfoane, colorate, cu trusou estival complet. Culoarea – de la cobalturi de cerneală la vermillon – este pusă în operă cu o nouă febrilitate. Tonuri calde, fructuoase, sonore fac ecou regnului publicitar, congruent suportului digital interogat.

După 15 ani, Chipurile fără chip ridică la alt nivel de complexitate dureroasa problemă a comunicării autentice. Seria de pânze-panou


3

are o combustie emoţională gravă, fără ca inventivitatea manoperei să lunece în decorativul ludic. Artista manufacturează, ordonând incantatoriu, materii pe câmpul clasic al tabloului. Strunește, nu exaltă ca vestigiu, nonfinitul poverist, informalul, colajul. Scoarţa, pielea, solzii, cicatricele, vectorii şi striurile reliefate în pasta-culoare produc o textură picturală bogată, aproape hipnotică, ce evacuează derizoriul. Procesele de creştere a imaginilor şi materiilor care le poartă, densificarea suprafeţelor construiesc, simbolic vorbind, o nişă de introspecţie. Gradul de solicitare a suprafeţei este aproape saturat, fumegând simbolic de atâta încărcătură interogativă.
Florica Prevenda are o disciplină profesională recunoscută de un deceniu şi jumătate de parteneriatul european care o reprezintă, iar după prezenţa sa şi pe simeze nord-americane, devine acum, prin prima personală la Galeria AnnArt, o prezenţă artistică cu o propunere de vizibilitate nouă şi pentru publicul de artă român.

Eseu scris cu ocazia expoziţiei Facelook de la Galeria AnnArt, Bucureşti, aprilie – mai 2014.
Eseu apărut în catalogul expoziţiei Facelook a Floricăi Prevenda", republicat prin amabilitatea galeriei AnnArt.


4

Florica Prevenda – Profiling

text by AURELIA MOCANU

By invoking the human shadow, Florica Prevenda's large suites of pictorial representations bear witness, paradoxically, to her stoical and poetic capacity of withdrawal from the mundane. Passionate dedication is built into the material creation of the pictorial body invented by her: layered densities, a colored trace on deposits in relief, shaped by fingers, aerated, spun, interwoven, cased in. I can hear matter germinate – in a muffled toccata for organ, I once wrote – on grooves and tracks which invoke, in mandala style, the outlines of the face. It is, actually, a "plastic" exercise in questioning the spirit of time, one which is threatened by depersonalization and consumerist reification.
For a decade and a half, the painter Florica Prevenda has shown commendable tenacity in her artistic research of a subject matter which is gaining depth in terms of procedure and conceptual range with every exhibition. From the fundamental theme of the Faceless Face (The National Museum of Art, 1999), to the diagram of the metropolitan crowd (Shadows of the Present, Simeza, 2004) and the multiplied Self (Time Regained, Mogoşoaia Palace, 2008), the painter draws inspiration, along a minimally figural series, from the magma of emotions and anxieties which haunts the human condition of the current era. The powerful existentialist and ethical message in Prevenda's painting is embodied in the very layers, grooves, overlays and coatings of the matter-tones. Of great importance for her creations is the balance between the textural procedures which she applies, consonantly, to the levels of introspection born from her experience with images. How hard can one work the layer density of the picture, in order for the painstakingly laid matter to foster mystery, beyond it? When summoned to convey loneliness and communication breakdown, the visual psychodrama benefits from a specific approach, from one exhibition cycle to the next. The "face" of 1999, devoid of physiognomies and of facial expressions, captured a pre-human type of anxiety. Later, in 2004, the "present of the urban hordes" glorified multimaterial reliefs: cases and networks, the zigzagging rhythms of corrugated cardboard, planes of figures or schematic eyes and palms, interlacing festoons made of paper strips or painted canvas. The volumetric frenzy dies down in 2008, the pictorial surfaces are leveled for the sake of the photographic approach pertaining to self-portraiture. Her own face, captured mostly by the eye of an external camera, is flattened in post-tornado fashion. Artistic expression takes the form of compositional decoupage, almost invariably on a black and white scale.
The artist does not perform a narrative script as such. Nor does she compose according to the rhetoric effects of the geometrical abstract. I do not think she has leafed through diagrams of analytical mechanics, but she traces and permutates a number of vector fields with obstinacy and perfectly empathic dosage. The grooves and small grainy ridges, which tend to tilt from left to right at 30 degrees, become "Prevenda trademark" gradient vectors. Perhaps there is, somewhere, a retinal residue of the graphic tension of scalar fields perceived at a subliminal level, while browsing the Internet, during this creative period devoted to the addictive Facebook. Prevenda creates, or, more accurately, deposits visually tactile matter, like ashes of her own emotions, over digitized effigies of the presence of The Other. The more recent theme of the faces posted on social networks has a new graphic scheme, developed from the fluid and generic stylization of a "mug", reminiscent of the religious representations found at Nicula monastery: the two eyes joined by a flowing loop to the nose, an elongated omega, like an anonymous identity hallmark. Then, the heart-shaped and wavy ellipse of the mouth is given privileged treatment in individual paintings. The mouth in profile, lips slightly apart in unspoken utterance or the listlessly sullen, downturned mouth, are the emblems, the recepta-

5

the ridges molded in the color-paste create a rich, almost hypnotic pictorial texture by dispensing with the inconsequential. The growth of the images and of the materials which carry them, the densification of the surfaces build together, symbolically speaking, a niche for introspection for the artist. The surface is overworked to near saturation level and is symbolically smoking with so much interrogative charge. Florica Prevenda has a brand of professional discipline which has gained full recognition over the last fifteen years when she was represented and showed her work in several European and North-American galleries. With this first solo exhibition at AnnArt, she now proposes a new visibility for the Romanian art audiences as well. Translation by Luminita Townson

Essay written for the catalogue of the exhibition Facelook, AnnArt Gallery, Bucharest, April-May 2014.
Courtesy of the AnnArt Gallery for the reproduction of this text.

cles of the conversational moment which Florica invokingly explores for authenticity. The pupil and the gaze under the darkened eyebrow are other "powerful" trademarks of the Truth-Face, employed in the series of face decoupages of the Facebook cadence.
In Prevenda's big, new and bright atelier, skulls have germinated, too, that is to say a 3D inventory of the shadow of a hidden face, the one without a declared identity, from the maelstrom of online encounters. They are a type of tuber, of elongated skull, like oversized microphone heads, in a full summery color scheme. Color – from inky cobalt to vermilion – is infused into the artwork by Florica with renewed feverishness. Warm, fruity, lusty hues echo the genus of advertising, in agreement with the digital medium currently interrogated by her.
"Faceless Faces" takes the painful issue of authentic communication to a new level of complexity, after 15 years. It is a series of panel-canvases characterized by profound emotional combustion and also by inventive craftsmanship but never by decorative-playful tendencies. Prevenda crafts by sequencing materials, as in an incantation, on the classic plane of the painting. She reins in rather than extols the non-finite of the Arte Povera, the informal, the collage as vestige. The bark, the leather, the scales, the scars, the vectors and

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1- Florica Prevenda, *Facebook Obsession*, 2011, tehnici mixte pe panză, 120 x 120 x 4 cm. Photo credits: Marius Caraman
2 - Imagine din expoziţie 2, Galeria AnnArt, 2014
3 - Florica Prevenda, *Facebook Obsession*, tehnică mixtă pe pânză, 100 x 100 x 3 cm, 2013
4 - Florica Prevenda, *Facebook Obsession*, 2011, tehnici mixte pe pânză, 100 x 100 x 4 cm. Photo credits: Marius Caraman
5 - Florica Prevenda, *Facebook Obsession*, detalii, 2011-2013, tehnici mixte, 40 x 18 x 18 cm. Photo credits: Andrei Petrescu
6 - Florica Prevenda, *Facebook Obsession*, 2011, tehnici mixte pe pânză, 100 x 100 x 4 cm, detaliu. Photo credits: Marius Caraman

6

Laura Covaci – Cruda feerie

text de **MAGDA CÂRNECI**

1

„Monstruoasă și superbă”, această pictură stranie, la primul contact chiar insuportabilă prin tematica sa bizară și prin coloritul ei ultra-fluorescent. Avortoni cosmici, umanoizi hibridizați cu regnuri diverse, creaturi virtuale spectaculoase și neliniștitoare etcetera. Dominată de un inconștient revoltat de limite biologice, de interdicții (meta)fizice și de frici moștenite sau închipuite, Laura Covaci e o exploratoare fantezistă și nemiloasă a unui imaginar în erupție. Un imaginar care se lasă impregnat de facilitățile artei pe computer, de invențiile bio-tehnologice sau de mitologia benzilor desenate și a filmelor SF de ultimă generație. Un imaginar care se aventurează în bricolajul și coerarea tuturor acestor influențe atât de puternice azi în mentalul comun, prin înscenarea unor narativități vizuale fictive, fie teribil de complicate sau dimpotrivă straniu de simple, terifiant poetice. Un imaginar foarte personal, ludic și sarcastic, neo-baroc și futurist-rococo – și în același timp cu o tentă de impersonal prin caracterul său simptomatic pentru o nouă sensibilitate umană pe cale de survenire.

Artificială și tulburătoare, iritantă și trezitoare, pictura Laurei Covaci se hrănește dintr-o pasionalitate controlată, care explorează cu un fel de maliție jucăușă acele zone mentale unde se produc sintezele informaționale cele mai riscante. Dar avansează și în zonele subconștiente ale psihicului, unde sunt reactivate himere și arhetipuri contradictorii, pe cât de luminos sau criant colorate pe atât de paradoxale, printr-o „transă lucidă” care amintește de filmele provocatoare și insondabile ale lui David Lynch. Pictura Laurei Covaci, derantă și totuși atât de bine făcută, prea „trans” pentru gustul nostru încă atașat cumva de natural și organic, pictura aceasta atât de perfect, de artificial executată pe computer, tatonează în seriile ei recente acel „obsedant viitor post-uman” către care pare că ne îndreptăm deocamdată numai în spațiul nostru interior, prin explorare estetică.

Mutanții ei îmi amintesc de romane precum *Les enfants de demain* de Daniel-Philippe de Sudres, în care o umanitate mai bună, dar și mai stranie pentru noi se prefigurează vertiginos, obligându-ne să ne regândim obișnuințele senzoriale, reperele spirituale și limitările noastre umane, prea-umane. O pictură, o artă care ne pregătește pentru un viitor uman virtual trăit în cyberspace.

2

3

4

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - 2 - *Cruda Feerie / Cap 2 / Luna*, acrilic fluo pe pânză, cu variantă modelaj 3D / ZBrush, 2013-2014. Foto: Laura Covaci.
3 - 4 - *Cruda Feerie / Cap 3 / Altceva*, acrilic fluo pe pânză, cu variantă modelaj 3D / ZBrush, 2013-2014. Foto: Laura Covaci.

Imagini din expoziția *Cruda Feerie / Capitolul 2 / Fazele Lunii*, AnnArt Gallery,
16 mai – 16 iulie 2014. Courtesy of AnnArt Gallery, București.

Marina Albu – „Suntem vulnerabili şi nu e nimic ruşinos în asta”

text de **MAGDA CÂRNECI**

Am cunoscut-o pe Marina cu ocazia unui performance care m-a impresionat: *Lucrare Asemănătoare cu Lucrarea Lui Antik (Moment din Istoria Locală Spectaculoasă)*, care s-a întâmplat pe 18.09.2012 la spaţiul Platforma de la MNAC-Anexa din Bucureşti. Marina relua atunci cu curaj un performance celebru al lui Alexandru Antik din 1986 (la care eu asistasem personal), repetându-l prin gesturi şi obiecte, comentându-l simultan cu cuvintele ei şi tranformându-l într-o interogaţie asupra sensului ambiguu şi contradictoriu al gestului artistic, în timpi istorici diferiţi şi în circumstanţe estetice modificate – şi în acelaşi timp asumându-l de o manieră foarte personală, feminin-feministă, întrucât l-a performat nudă şi însărcinată într-o lună avansată. Îndrăzneala gestului, inteligenţa comentariului şi frumuseţea pură a acţiunii mi-au semnalat un artist cu mare potenţial. Ceea ce mi s-a confirmat ulterior prin alte intervenţii provocatoare şi inteligente din expoziţii diverse, deşi Marina începuse să fie activă în mediul artistic alternativ încă din 2003.
Aşa cum o găsim definită pe propriul ei blog de pe Internet, Marina Albu, născută în 1984, este un artist vizual ce lucrează cu fotografie/ performance/ instalaţie/ video, cu o „creaţie plină de exuberanţă şi de demersuri ideatice, vibrante şi intransigente, inspirate de comportamentul uman, ce combină concepte şi idei cu acţiune şi aspecte de viaţă”. Mi se pare corect.

Acţiunile ei chestionează, cu o sensibilitate psihologică fină, obiceiuri şi mentalităţi curente aparent „naturale”, raportul deformant şi marcat istoric dintre public şi privat, felul în care privim şi percep realitatea imediată, atât de codificată cultural de fapt, rolul aparent neputincios şi totuşi insidios al artei în problematizarea şi depăşirea limitelor noastre senzoriale şi mentale comune... şi o face cu îndrăzneală şi graţie, interrelaţionând uimitor gesturi şi idei, atingându-ne în punctele noastre sensibile.
Sau, cum singură mărturiseşte într-unul dintre comentariile de-a dreptul poetice ale propriilor ei performance-uri: „Te îmblânzesc, încet-încet, prin tot demersul meu, prin aduceri-aminte şi cuvinte şi regăsiri şi stări noi, prin cald şi rece şi prin întuneric şi lumină, prin mine însumi şi prin tine însăţi/însuţi.”
Demersul Marinei Albu mi se pare simptomatic şi reprezentativ pentru o bună parte a tinerei generaţii „douămiiste” de artişti vizuali dar şi de poeţi sau prozatori congeneri, care împărtăşesc acelaşi simţ lucid al contingenţei şi al fragilităţii umane, în interiorul unui spaţiu vital marcat profund de mercantilizarea, lipsa de comunicare autentică şi insecurităţile actualei civilizaţii, care trebuie asumate ca atare, afişate fără menajamente, transcense estetic, în sensul unei mai mari apropieri comuniante de adevărul condiţiei noastre.

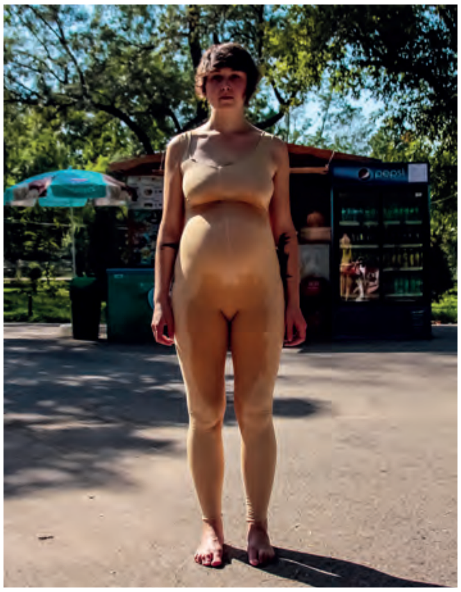
1

2

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1- Magazine print size
2 - Marina Albu, *Lucrare asemănătoare cu lucrarea lui Antik*, 2012
3 - Marina Albu, *All is Cult*, 2010
4 - Marina Albu, *Suntem vulnerabili şi nu e nimic ruşinos în asta*, 2012

3


4

Şerbana Drăgoescu (1943-2013)
Identitatea – dat şi construcţie culturală

text de **ALEXANDRA TITU**

Abordarea creației Șerbanei Drăgoescu din perspectivă feministă solicită un demers interpretativ precaut. Pentru a evita suplimentările de sens, prima analiză a lucrărilor sale trebuie aplicată nivelului intențional, finalității fiecărei construcții ideatice și formale, opțiunii pentru un mediu din oferta extinsă a posibilităților tradiționale și alternative puse la dispoziție de tehnicile disponibile în deceniile șapte, opt și nouă, nu și a posibilităților tehnologiilor digitale în expansiune în deceniile actuale, cu al căror angajament dematerializant nu avea nicio afinitate.

În ce privește zona politicului, atitudinea ei militantă s-a coagulat ca retorică explicită abia în anii '80, până atunci funcționând ca ignorare a exigențelor programului propagandistic impus artei și frecventării unor areale problematice cu totul diferite. Una dintre dominantele caracterului artistei și care operează dincolo de aspectul politic, dar va direcționa implicarea protestatară ulterior, este libertatea. Relația sa cu feminismul nu este una de angajament ideologic, ci de coincidență/ interferență tematică. Vastul câmp al preocupărilor sale a cuprins direcții de explorare centrate de limbajul plastic, de tehnicile textile, de tehnicile mixte cerute de elaborarea obiectelor, dintre care cele mai complexe sunt cărțile-obiect, de ideologiile estetice, de la cele recuperator tradiționale la cele experimentale. Tot acest evantai de preocupări sunt centrate de nucleul dens al conținuturilor subiectiv culturale, subiectiv inovatoare și asociate unui domeniu de investigare/de realitate impus interesului său fie de o intuiție, de o revelație, de un eveniment sau de o lectură, mediate de oferta ilimitată a vastei sale culturi filozofice, literare, muzicale – o cultură de tip umanist. De la fascinația planului de convergență reflectantă dintre microcosmosul uman și macrocosmosul universal, la contextul unei contemporaneități generale sau de comunitate restrânsă, și la investigarea, interogarea și definirea sinelui ca temă culturală și realitate intimă, patrimoniul său tematologic a funcționat ca o provocare continuă, ca o sursă de originalitate generată de conștiința necesității adecvării mijloacelor la scopul discursului.

Feminismul s-a afirmat ca direcție protestatară și ca sursă de creație de abia după ruptura istorică din 1989 în România, având condiția unui fenomen de aculturație. La nivelul profund al realităților sociale, dincolo de aspectul afirmării profesionale, diferențele de gen erau active. Mediul familial funcționează încă pe baza unor principii tradiționale. Dar în contextul artistic local, artiști de anvergura Șerbanei Drăgoescu nu întâmpinau dificultăți de afirmare mai mari decât ceilalți artiști de avangardă. Așa cum afirmam deja, există cel puțin o temă în care implicarea Șerbanei Drăgoescu întâlne te tematologia feministă. Aceasta este tema foarte complexă a sinelui, ca ipseitate și ca dimensiune alternativă, ca celălalt. O poetică a sinelui.

Sinele. De la „Autoportret la afeliu" la „Nud 2014"

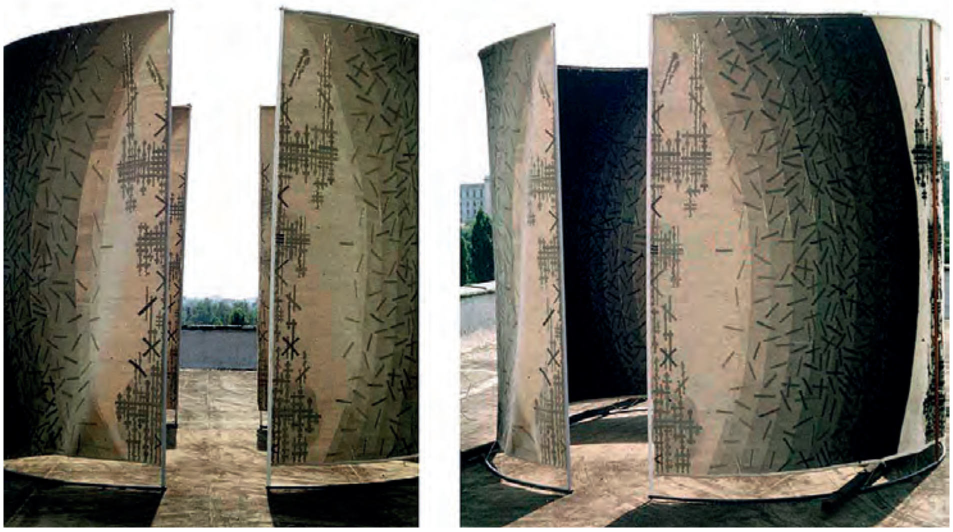
La începutul anilor '80, Șerbana Drăgoescu a realizat tapiseria de mari dimensiuni, și cu un proiect iconografic frapant, „Autoportret la Afeliu". Proiectul compozițional punea în act relația de reflectare a dinamicii spațiale cosmice, cu timpii săi aparent incompatibili cu temporalitatea umană, și timpul uman, ireversibil, unidirecționat, timp limitat de naștere și moarte, etapizat de tinerețe, de maturitate și de eroziunea materială a dispariției. Tapiseria confruntă/complementează autoportretul artistei în plenitudinea trecerii de la tinerețe la maturitate și reducția sinecdotică a corpului contras în radiografiile palmelor, tălpilor, craniului – frumusețea esențializată, perenă a scheletului care încadrează simetric portretul. În partea stângă, proiecția urechii face referință la dimensiunea metafizică – urechea deschizând căi de comunicare în mai multe planuri ale realității.

Obiectul/miniatura textilă *Legământul tăcerii* este printre cele mai elocvente. Construit din mulajele propriilor maxilare, legate brutal cu o sfoară de cânepă, obiectul articulează un protest împotriva cenzurii, devenite extrem de

1

2

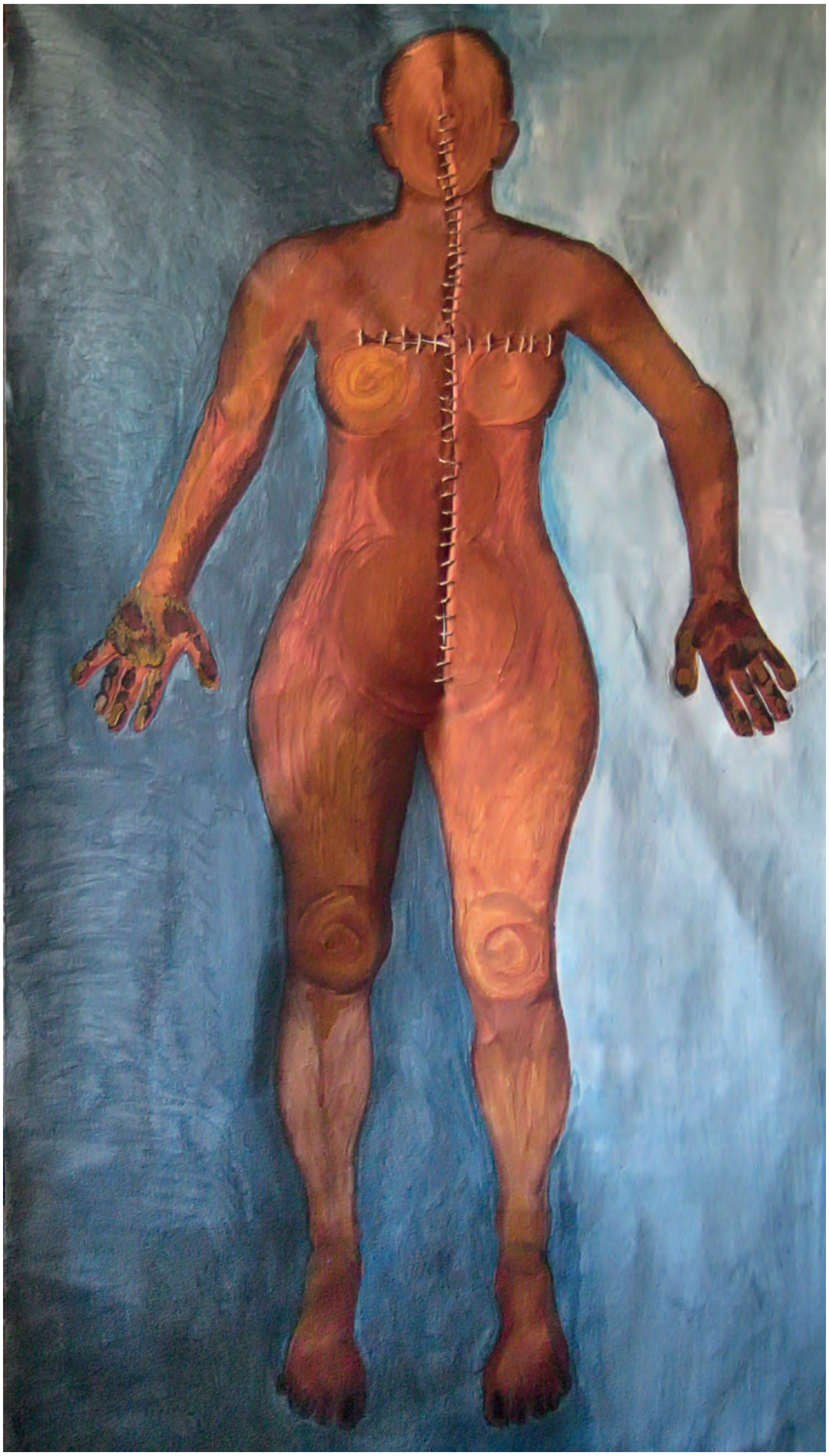
active în anii '80. Este momentul să abordăm aici un aspect formulat ca reproș legat de așa numita pasivitate a repertoriilor protestatare din arta românească a deceniilor de totalitarism. Comparațiile care se fac între violența și retorica explicită a unor artiști din alte culturi naționale din Estul Europei și protestul transpus metaforic, cu distanță culturală din arta românească, nu se explică simplu printr-o reticență sau precauție autoprotectivă. Complexitatea motivațională a acestei diferențe o putem analiza, în opțiunile pentru limbajul artistic și atitudinea față de condiția estetică prin care se formulează un fond tematic similar, în cazul a două artiste contemporane cu minimale decalaje de timpi biologi-


3

ci, dar sensibile ca timpi politici, jugoslava Marina Abramovic din perioada primei tinereţi a *Stelei în cinci colţuri* şi Şerbana Drăgoescu din etapa *Legământului tăcerii. Performance*-ul Marinei Abramovic constă în excizia stelei roşii din pielea de pe coapsă, sângele furnizând roşul simbolic. Un performance violent, în care corpul este implicat fizic, ca obiect sacrificial, ca termen retoric, ca în majoritatea acţiunilor sale.
Protestul Şerbanei Drăgoescu, exprimat printr-o transpunere obiectuală, care conţine amprenta manufacturată a corpului personal, într-o încremenire a timpului în situaţia interzisă, suprimată, remisă unui trecut fosilizat, prezintă diferenţe mai profunde de tradiţie şi cod culturale, fără a pierde din forţa/violenţa mesajului. Diferenţa este de stil cultural şi nu de angajament politic. Dar în vasta creaţie a Şerbanei Drăgoescu zona politicului este departe de a fi definitorie. Ea este mai curând incidentală, legată de provocări directe – cenzurarea/ închiderea unei expoziţii, revoluţia cu suita sa de sloganuri şi evenimente. Putem considera şi versiunea performativă a *Steagurilor*, din cadrul expoziţiei *Locul, vatră şi metaforă din 1982*, drept un act politic, dar această investitură reală nu epuizează densitatea semnificaţiilor lui.

Celălalt. De la *Eroul* la *Lungul şir al neisprăviţilor*

Realitate concretă sau Celălalt pătrund/e în conştiinţa eului personal ca proiecţie în ultimă instanţă culturală. Sintetică reducţie a lumii, termen al diferenţei şi opoziţiei, oglindă sau contrafort necesar al solidarităţii în faţa solitudinii, în faţa neantului. Pe parcursul vieţii sale artista a avut multe contacte sociale diferite ca implicare afectivă şi ca interes, prieteni apropiaţi, artişti, colegi de atelier, dar, dincolo de această implicare subiectivă concretă, ea s-a raportat la modele ideale, la prototipuri arhetipale care au operat ierarhii în transpunerea artistică a multitudinii de ipostaze ale Celuilalt. Predispoziţia caracterială, formaţia culturală, presiunea realităţii, a prezentului istoric au privilegiat modelul Eroului. Realizată între 1981 şi 1983 (după lectura prozei mele *Cine seamănă vânt*), tapiseria a fost concepută ca suprafaţă parietală, cortină de scenă sau ambient. Suspendată pe un suport circular de înălţime izomorfă siluetei umane eroice, structura ambientală circumscrie un spaţiu de celebrare, în aceeaşi măsură apologetic şi funerar. Ultima etapă a creaţiei sale, influenţată de opere majore dedicate altor teme, este marcată de o amprentă a sensului tragic, al însingurării şi abandonării acelei forţe hiperbolizante ce a susţinut ethosul eroic. Una dintre ultimele creaţii apologetice este replica metalică, expresie brutal monumentală a încoronării martiriului într-o lume industrializată, mecanică, rece. Ea marchează împreună cu un grupaj de *Steaguri* din aceeaşi tablă de oţel o etapă austeră, aprigă, etapa unei lupte cu dimensiuni mai crâncene şi mai dure decât politicul. Astfel Şerbana reia cu forţă dimensiunea apologetică a eroismului pur.



4

Paralel cu această repliere pe traseul eroic se formulează – cu umorul radical al componentei experimentaliste a spiritului său, dar dând curs deziluziei existenţiale – într-o mică piesă de tapiserie, sentimentul de declin al eroismului. La antipodul monumentalei tapiserii a Eroului, această tapiserie de o palmă poartă titlul *Lungul şir al neisprăviţilor* şi poartă pe avers ştampila-ponson a artistei, multiplicată, iar pe revers întrebările tradiţionale asupra identităţii ce se caută prin lungul şir de replici, în infinita abundenţă demografică a istoriei: eu sunt eu? Eu sunt tu? Tu eşti eu?...
Totuşi testamentul rămâne eroic un *Steag* care este ultima lucrare a Şerbanei Drăgoescu realizată în ultima sa lună de viaţă.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - *Spirale*, 3 piese, 2 x 0,80 m
2 - *Autoportret la Afeliu*, tapiserie, 400 x 170 cm, colecţie private
3 - *Eroul*, tapiserie mobile, 3 piese, 8 x 2,50 m, Muzeul de Artă din Craiova
4 - *Nud*, acrilic pe pânză, 200×100 cm, 2012

Douăzeci și doi la patru

text de **IOANA CIOCAN**

Televizorul e deschis. Reclamă la pâine. Brutarul ne întreabă șugubăț: „Tu pe care ai alege-o?” De brunetă, roșcată sau blondă e vorba, desigur. Pe fundal, fete pe alese, așa cum sunt ele de obicei: bine rumenite ca și pâinea brutarului.

Proiect 1990 a început în 2010, pe 26 ianuarie, de ziua lui Ceaușescu (bărbat). Soclul lui Lenin (bărbat) a primit o colivă urâtă și înaltă de trei metri, pe post de sculptură, care să îngroape faptul că pe soclul din Piața Presei Libere a stat vreodată el. Programul meu de artă în spațiul public, *Proiect 1990*, a continuat cu greu, hmm, de fapt nu a continuat din ianuarie până în mai 2010. Atunci Andrei Ciubotaru (bărbat), a avut curajul de a-i transforma pe cei trei muzicieni ai Romanian Piano Trio, Răzvan Suma (bărbat), Alexandru Tomescu (bărbat) și Horia Mihail (bărbat) în trei sculpturi vii care au cântat Astor Piazzolla (bărbat) de pe soclul lui Lenin. Urmează în *Proiect 1990*, Emanuel Borcescu (bărbat), Mihai Balko (bărbat), Visul Românesc – compus din Matei Arnăutu (bărbat), Andrei Ciubotaru (bărbat), Florin Brătescu (bărbat), Iosif Oprescu (bărbat) –, Aurel Tar (bărbat), Ionuț Theodor Barbu (bărbat), Florin B. Tomescu (bărbat), Mihai Zgondoiu (bărbat), Bogdan Rață (bărbat). Dau un interviu la Guerrilla cu Bogdan Șerban (bărbat) și zic veselă că au fost nouă proiecte în Piață până acum... În timpul ăsta le enumăr în gând. Realizez că au fost nouă proiecte și unsprezece bărbați. Dar unde să fie femeile? Nu catalogasem în feminin / masculin până acum lucrările din *Proiect 1990.* Mă uit și reuit în mail-urile cu propuneri primite și nu găsesc nicio propunere de la femei. Cum? Nu găsesc nicio propunere de la femei? Dar unde să fie eternul feminin, sexul frumos, și preferata mea – că doar de asta nu fac sculptură – sexul slab? Mă hotărăsc atunci că nu programez următoarea lucrare, până nu găsesc un sculptor femeie pentru *Proiect 1990*. Întrucât propuneri de la ele nu avem, dau repede un: femei sculptor/*enter*. Primul nume Milița Pătrașcu (1892-1976,) nu mă ajută prea mult. Urmează un citat din Christian Zervos (bărbat): „Fosta elevă a lui Brâncuși (bărbat) este, fără îndoială, cea mai înzestrată femeie-sculptor a erei noastre…”, tot despre Milița Pătrașcu. Imediat, dedesubt sculpturile artistei Rose-Aimée Belanger: senzuale, dar nu erotice (deci ceva cu sex). *Scroll down*. Alt citat: „Bărbatul este artist, femeia este Arta însăși: bărbatul este sculptor, femeia este Sculptura.” Doamne, ce prostie! Căutările urmate de închiderea browserului se termină cu: „Un tânăr artist polonez a amplasat ilegal la Gdansk o sculptură reprezentând un soldat

1

sovietic care violează o femeie însărcinată.” În perioada imediat următoare le împărtășesc amicilor mei sculptori (bărbați), dorința mea de a avea și o sculptură creată de o femeie pe soclu și îi rog să-mi recomande nume. Primesc trei explicații identice din trei orașe diferite, București, Cluj și Timișoara: „Păi, am avut colege talentate, dar s-au apucat de făcut copii și nu au mai lucrat.” Două dintre cele mai puternice lucrări în spațiul public pe care le-am văzut aparțin unor femei: Louise Bourgeois cu *Maman* în Copenhaga și Katharina Fritsch cu *Hahn / Cock* în cadrul Fourth Plinth Project din Londra. La cei peste 10 m înălțime, *Maman*, păianjenul-protector, este un tribut pe care Bourgeois i-l aduce mamei ei. Iar *Hahn / Cock* este, așa cum declară Fritsch, o sculptură feministă care ilustrează un simbol masculin – cocoșul. *Hahn / Cock* este cel de-al cincilea proiect din Trafalgar Square după Marc Quinn (bărbat) cu Alison Lapper *Pregnant*, Thomas Schütte (bărbat) cu *Model for a Hotel* 2007, Antony Gormley (bărbat) cu *One & Other*, Yinka Shonibare (bărbat) cu *Nelson's Ship in a Bottle*, Michael Elmgreen (bărbat) și Ingar Dragset (bărbat) cu *Powerless Structures*, Fig. 101. Deci nu doar *Proiect 1990* are o problemă cu raportul bărbat-femeie. Judit Balko a fost prima femeie sculptor din cadrul *Proiect 1990*. Colaborarea cu Judit Balko a decurs la fel ca și cu celilalți: am primit schițe, ne-am contrazis, am ajuns la o concluzie, iar ne-am contrazis, iar am schimbat schițe și idei. Nu a existat o diferență de gen între celelalte lucrări și lucrarea lui Judit Balko. Lucrarea *Melting*, a fost o prezență putenică în Piața Presei Libere, nu a fost o lucrare feminină și nu a fost percepută marginal. Au urmat Costin Ioniță (bărbat), Cristian Răduță (bărbat), Valentin Soare (bărbat), Ștefan Radu Crețu (bărbat), Alexandru Potecă, Antonio Vega Macotela (bărbat) & Chantal Peñalosa (femeie), și Virgil Scripcariu (bărbat). În noiembrie 2013, primesc și accept cu bucurie o propunere de la Ileana Oancea de a realiza o sculptură dedicată Roșiei Montana. Colaborarea cu Ileana Oancea a decurs la fel ca și cu celilalți: am primit schițe, ne-am contrazis, am ajus la o concluzie, iar ne-am contrazis, iar am schimbat schițe și idei. Nu a existat o diferență de gen între celelalte lucrări și lucrarea lui Ileanei Oancea. Nu am simțit că lucrez cu o femeie sau cu un bărbat ci cu un artist. Cele două artiste, Judit Balko și Ileana Oancea, nu au propus lucrări care să ilustreze idealuri feminine. Nu am primit de la ele maternități, senzualități sau imagini moralizatoare pline de sentimente domestice. Judit Balko topește un Lenin scară 1:1 după Leninul lui Caragea, iar Ileana Oancea, după săptămâni de proteste în Piața Universității produce o sculptură figurativă decapitată (Guvernul României), care ține în mână lăcomia (bulgărele de aur). Ambele lucrări au fost ancorate în realitatea politică imediată, nu în căldura căminului conjugal.

P.S. Judit Balko și Ileana Oancea s-au căsătorit după ce au terminat facultatea și au făcut doi copii fiecare și nu au încetat o clipă să facă sculptură de când aceste evenimente arhaice s-au petrecut în viața lor. La vernisajul *Melting*, Judit Balko era gravidă în luna a opta.

Project 1990: Twenty-two vs. four

text by IOANA CIOCAN

The television is on. Bread commercial. The baker asks us waggishly: "Which one would you choose?". He is referring to brunette, red-haired, or blonde, obviously. In the background, girls to choose from, shown as they usually are: well roasted, just like the baker's bread.

Project 1990 started out in 2010, on January 26th – Ceaușescu's (male) birthday. Lenin's (male) pedestal got an ugly, three-meter tall birdcage for a sculpture, meant to obliterate the fact that he ever stood on the pedestal in the Free Press Square in Bucharest before 1990. My program of reviving art in the public space, *Project 1990*, continued with difficulty or, come to think of it, actually didn't continue at all from January until May 2010. That is when Andrei Ciubotaru (male) had the guts to transform the three musicians of the Romanian Piano Trio – Răzvan Suma (male), Alexandru Tomescu (male) and Horia Mihail (male) into three living sculptures who performed Astor Piazzolla (male) on Lenin's pedestal. Next on Project 1990 were Emanuel Borcescu (male), Mihai Balko (male), Visul Românesc – composed by Matei Arnăutu (male), Andrei Ciubotaru (male), Florin Brătescu (male), Iosif Oprescu (male), Aurel Tar (male), Ionuț Theodor Barbu (male), Florin B. Tomescu (male), Mihai Zgondoiu (male), Bogdan Rață (male).
During a Radio Guerilla interview with Bogdan Șerban (male), I cheerfully said there have been nine projects in the Square thus far... and I enumerated them in my head. Then I realized there have been nine projects and eleven men. But where are the women? I had never before thought of the works from *Project 1990* in terms of feminine/masculine. As I read and re-read the emails with the submitted projects, I could not find a single submission from a woman. Come on! I cannot find one single submission from a woman?! But where might the eternal feminine, the beautiful sex, and, my personal favorite – and why I don't sculpt – the weaker sex, be? I then and there decided not to schedule the next edition of *Project 1990* until I do not find a female sculptor. Noticing I had no proposals from women, I quickly typed on internet: women sculptors/enter. The first name, Milița Pătrașcu (1892-1976) is not of much help. It is followed by a quote from Christian Zervos (male): "Brancusi's (male) former pupil is, without a doubt, the most gifted female-sculptor of our time…", referring to her. Below I found the sculptures of artist Rose-Aimée Belanger: sensual, but not erotic (i.e. sex related). Scroll down. Another quote: "The man is the artist, the woman is Art itself; the man is the sculptor, the woman is the Sculpted." My God, what idiocy! The searches, which eventually led to my closing the browser, end with: "A young Polish artist illegally placed in Gdansk a sculpture representing a Soviet soldier raping a pregnant woman". In the weeks to come I shared my wish to have an art piece created by a woman on the pedestal of *Project 1990* with my sculptor friends (male) and ask them to recommend names. I received three identical explanations from three different cities, Bucharest, Cluj, and Timișoara: "Well, I had some talented female colleagues, but then they had kids and stopped working."
Two of the most powerful pieces I have seen in the public space belong to women: Louise Bourgeois with *Maman* in Copenhagen and Katharina Fritsch with *Hahn/Cock* for the Fourth Plinth Project in London. At over 10 meters in height, *Maman*, the protective spider, is a tribute Bourgeois brings to her mother. While *Hahn/Cock* is, as Fritsch states, a feminist sculpture which illustrates a masculine symbol – the cock. *Hahn/Cock* is the fifth project in Trafalgar Square after Marc Quinn (male) with Alison Lapper Pregnant, Thomas Schütte (male) with *Model for a Hotel* 2007, Antony Gormley (male) with One & Other, Yinka Shonibare (male) with *Nelson's Ship in a Bottle*, Michael Elmgreen (male) and Ingar Dragset (male) with *Powerless Structures*, Fig. 101. So *Project 1990* is not the only one having a problem in regards to the male-female ratio...
Judit Balko was the first woman sculptor to partake in *Project 1990*. My collaboration with Judit Balko followed the same route as with the other ones: I received sketches, we disagreed, then reached a conclusion, disagreed some more, exchanged sketches and ideas again. There was no gender difference between the previous works and Balko's. The piece *Melting* was a powerful presence in the Free Press Square in Bucharest, without being a feminine piece or being perceived as marginal. Costin Ioniță (male), Cristian Răduță (male), Valentin Soare (male), Ștefan Radu Crețu (male), Alexandru Potecă (male), Antonio Vega Macotela (male) together with Chantal Peñalosa (female), and Virgil Scripcariu (male) followed.
In November 2013, I receive and gladly accept Ileana Oancea's proposal to create a sculpture dedicated to Roșia Montană. The collaboration with Ileana Oancea followed the same route as the others: I received sketches, we disagreed, then reached a conclusion, disagreed some more, exchanged sketches and ideas again. There was no gender difference between the previous works of my male collaborators and Oancea's. I did not feel as if I was working with a woman and not a man, I felt I was working with an artist. Neither of the two artists – Judit Balko and Ileana Oancea – proposed pieces that portrayed feminine ideals. They did not send me maternities, sensualities or moralizing images full of domestic feelings. Judit Balko melted a 1:1 scale statue of Lenin created after Boris Caragea's Lenin, while Ileana Oancea, after weeks of protesting in the University Square in Bucharest, produced a figurative beheaded sculpture (The Romanian Government), holding greed (the sphere of gold) in its hand. Both works are anchored in the immediate political realities, not in the warmth of the conjugal home.

P.S.: Both Judit Balko and Ileana Oancea married after graduation, had two kids each, and never for a minute stopped making sculpture since these archaic events occurred in their lives. At the unveiling of *Melting*, Judit Balko was eight months pregnant.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Judit Balko, *Melting*
2 - Ileana Oancea, *RM*. Courtesy of the artists & Ioana Ciocan

2

#3 EXPOZIŢII ÎN ROMÂNIA
Exhibitions in Romania

1

Aurel Vl(ad)*

Aurel Vlad, *(Ne)Liniştea*
Galeria Simeza, Bucureşti
27 martie-9 aprilie 2014

text de **AURELIA MOCANU**

2

Sculptorul care a dat trup monumental jertfiţilor de la Memorialul Victimelor Comunismului şi al Rezistenţei de la Sighet îşi marchează aniversarea la 60 de ani printr-o promisiune de Paradis trecut prin Lume. Este, de fapt, o *(Ne)Linişte* adamică, cu scene şi ansambluri din tablă de zinc curat, decupată angular, martelată şi nituită. Aurel Vlad a ales din nou galeria Simeza (2005, 2007) pentru efectul de tripartiţie şi lumina de vitrină asupra câte unui grupaj central. Ar fi vrut să-şi mâne „mulţimile" pe care le-a plăsmuit, începând cu *Damnaţii* din galeria Catacomba anului 1997, până într-unul din spaţiile mari de la M.N.A.C. Dar, după dispariţia lui Mihai Oroveanu, sculptorul a ales o partitură mai sapienţială, o parabolă a versanţilor de cunoaştere a vieţii: inocenţa, cuplul, căderea şi uzura răului mundan. Vlad a avut ample demonstraţii expoziţionale în nordul Vienei, la Klosterneuburg (2008) şi la Muzeul de Artă din Timişoara (2012). Are un atelier înţesat de lucrări şi, mai recent, o mansardă depozit-expoziţional care funcţionează, imbatabil, ca fertilizator continuu de scene. Dacă pictorii stau frecvent cu lucrările întoarse la perete, pentru a nu bruia şi agăţa optic o nouă facere, Aurel e imersat complet în prodigiosul formelor sale. E un caz de dramaturgie a formelor care, fără a fi ingenios facile, au o putere de ecloziune şi de sens epifanic cu totul rare. E munca autografă a unui faber-fabulatoriu, cât o „factory" de tip vedetă a scenei internaţionale.

Tema internă a stilisticii propusă expoziţional în martie 2014 este articularea baroc-figurativă în tablă, în cheie de patos robust, pe compoziţii mari şi scene mai mărunte, adiacente. Decupajele şi rabaterile de plan, cu care ne-a obişnuit Vlad din 1990 încoace, din seria lemnelor-edicule şi a *Ogrăzii mistice*, sunt însoţite acum de forme masive, peste scara umană, bătute pe calapod, armate şi încheiate cu nituri şi dâre de cositorire. Pe fundal de arboret frunzos, tronul cu doi carnasieri afrontaţi, blânzi, de astă dată, tron pe care stă *Adam Neştiutorul* este demn de un fronton postmodernist de clădire de Operă. Citatul cultural devine explicit în atingerea „sixtină" din episodul cuplului paradisiac care-şi sudează palmele, depliat somnolent pe orizontala sălii mari. Alungarea din Rai este o imbricare dureroasă de corpuri, cu sens de cădere şi de cutremurare. Cele trei episoade monumentale au o retorică percutantă, genuin rugoasă, cu certe filiaţii în „arts premiers" din muzeul de pe Quai Branly din Paris. Între odihne, oameni-câini şi lupte cu îngerul, celelalte 12 scene, mai reduse, ale vieţii ispăşitoare freamătă de impuritatea răului. În primul deceniu postcomunist, Vlad Aurel a dat expresie gestică şi volumetrică unui repertoriu de doliu istoric, de spaime şi suferinţe, care l-au calificat drept un coregraf al durerii, butoh. Pe lângă corpusul cu aer studiat, chiar academic, al gestului revelator, animalierul a jucat rolul amplu, de ferment expresionist. Carnasierii, taurii, boturile cu fierăstraie de colţi au exorcizat atacurile agresivităţii cotidiene.

Există la Vlad, în mod compensatoriu, tema bucuriei şi a adamismului. Geneza, Eva şi ramura înfrunzită au câştigat teren în anii mai recenţi. De pildă, tema „Înălţării" a fost condensată în două trupuri-tors, similtrunchiuri cu frunziş decupat (2008). Această sublimare în vegetal a obidei cărnii sub păcat, venită şi dintr-o comandă eclezială de Arbore al lui Ieseu, este un palier nou de stilistică şi geneză de forme la Vlad. Aşa se face că „foaia" de tablă schimbă atacul mâinii inspirate, de la cioplirea buşteanului cu barda, la ondulare şi lipire. Decupată cu desen ascuţit, pliabilă, şifonabilă, supusă la cald şi la ciocan, ciupită, împunsă, nituită ritmic şi cicatrizată cu cositor, tabla de zinc e o piele-scoarţă, mai rece ca lemnul, dar complice cu lumina şi luciul, mai teatrală, mai sonoră. *(mă joc cu ideea de 6 latin)

3

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1-3 Imagini din expoziţie. Foto: Remus Andrei Ion

Christian Paraschiv – Numele jocului

***Sorry!*,**
Victoria Art Center, București, 29 ianuarie – 22 februarie 2014
Curator: Olivia Nițiș

text de **SIMONA VILĂU**

Cea mai recentă expoziție a lui Christian Paraschiv, intitulată *Sorry!*, a avut loc între 29 ianuarie și 22 februarie 2014 la spațiul de artă contemporană Victoria Art Center din București. Întâlnirea dintre o curatoare specializată pe problematici feministe – Olivia Nițiș, dintre un artist preocupat de schimbările politice și de context, faimos explorator al organicului, și un spațiu de artă care ne-a obișnuit deja cu experimentul, arta video și instalația, se materializează într-o expoziție despre competiție, șansă și anduranță prin intermediul jocului.
Jocul despre care se vorbește este unul antagonic, între doi adversari, dintre care, obligatoriu, doar unul câștigă. Lupta celor două individualități exclude echipa și se bazează pe confruntare directă și o doză de noroc. „Omule, nu te supăra!" este „Nu te supăra, frate!", o variantă umanizată a binecunoscutului joc pentru copii. Acest joc popular, bazat pe competiție și atenție se transformă aici într-o înscenare a unei bătălii malițioase între protagoniști, după cum demonstrează și filmul scurt, intitulat *Sorry!*, realizat împreună cu Olivia Nițiș, curatoarea expoziției.
Diminuând proporțiile, bătălia se duce între curatoare și artist. Femeie vs. bărbat, tinerețe vs. maturitate, recuzită frustă – scaune și măsuță standardizate (de la Ikea) fac posibile cele trei ipostaze din expoziție ale „jocului" – împărțirea oului, jocul cu zarurile („Omule, nu

1

2

te supăra") și amestecarea sângelui, înfrățirea „de cruce". În ceea ce privește relația curator-artist, am observat de mai multă vreme, în proiectele Oliviei Nițiș (și mă refer la expoziții personale, de autor), câte o documentație fotografică sau video, integrate expoziției, ce însceneazâ câte o competiție (întrecere simbolică/„bătălie"/skandenberg) între cele două personaje (Artist vs. Curator). Vorbim de poziții de putere, aparent ireconciliabile, ce antagonizează două entități fundamental diferite, prin preocupări sau proveniență, atât de diferite încât nu pot fi comparate și ierarhizate, aici intervenind competiția. Astfel, intervenția fizică a curatorului în expoziții devine performanță serială și poartă deja o semnătură recognoscibilă.
Expoziția cuprinde lucrări din mai multe etape de creație ale lui Christian Paraschiv, artist român din Generația 80, stabilit la Paris de aproape 30 de ani (din 1986). Traseul expozițional reface un traseu biografic, reconstituit prin diverse puncte de reper ale primelor etape: *Trei desene pe hârtie* (1959, 6 ani), amintiri și imagini din 1966-67, pe când artistul avea 13-14 ani – *Sorry!* (Paraschiv și Iordăchescu), *1967 sau Fotografie cu intervenție în acuarelă*, 1966 –, apoi câteva lucrări-reper din anii '70 și '80 – ambrotipurile din perioada 1977-2008 sau lucrarea *Gura* (ulei pe pânză, 1978), *performance*-ul filmat în Polonia, intitulat *Negrul este culoarea limbajului* (1999), precum și multe lucrări recente (2012, 2013).
În 2007, Mihai Oroveanu, prin Muzeul Național de Artă Contemporană, i-a organizat lui Christian Paraschiv la Teatrul Național, Galeria Etaj ¾, o amplă retrospectivă (cu lucrări din perioada 1977-2007) ce conținea pictură, desen, asamblaje, film și instalații. Arta și, mai ales, bio-arta lui Christian Paraschiv lucrează cu corpul propriu (sau împrumutat), văzut ca scut și armă deopotrivă, orientat sau pus de-a latul, împotriva sau în pofida sistemului. Fie că vorbim despre picturi enorme, realizate ca un puzzle, din multe piese/pânze mai mici, unde pielea și părul sunt mai importante, mai pregnante ca identitatea însăși, sau de colecte de fire de păr, unghii și alte materii organice, ce vin și demonstrează o teorie, nu exemplifică un fapt împlinit, arta lui Paraschiv este o artă mare la propriu, plină, opulentă și dezarmantă, în fața căreia te simți expus unei minuțioase examinări psihologice și medicale.
Revenind la lucrările recente din expoziție, ele sunt o combinație de critică socială din zilele noastre, după experiențele postcomunismului și a tranziției, cu o nostalgie amară a copilăriei artistului, translată într-un joc crud, cu puține jucării improvizate (vezi pușca cu mațe de porc), dar plin de libertate și risc.
Cea mai amară metaforă am regăsit-o în lucrarea *România*, realizată din burlane și nuiele, o lucrare din aceeași familie conceptuală cu recentele *Articole de interior* ale congenerului său Teodor Graur, în care absurdul domină orice explicitare: un burlan nefuncțional, cu scurgere la ambele capete a fost blocat, la ambele capete, cu mănunchiuri de nuiele.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - *Nu te supăra, frate! / SORRY!*, video performance stills, concept Christian Paraschiv și Olivia Nițiș, editare Ciprian Ciuclea, 2014. Courtesy of Victoria Art Center
2 - *Nu te supăra, frate! / SORRY!* (Egg), video performance stills, concept Christian Paraschiv și Olivia Nițiș, editare Ciprian Ciuclea, 2014. Courtesy of Victoria Art Center

Lecţii de supravieţuire*

Ziua dezvrăjirii
Artişti: Dragoş Bădiţă, Daniel Djamo, Florin Flueraş şi Alina Popa, Monotremu, [perplex], Sillyconductor;
Salonul de proiecte, MNAC Anexa, Bucureşti,
20 februarie – 13 aprilie 2014

text de **DIANA MARINCU**

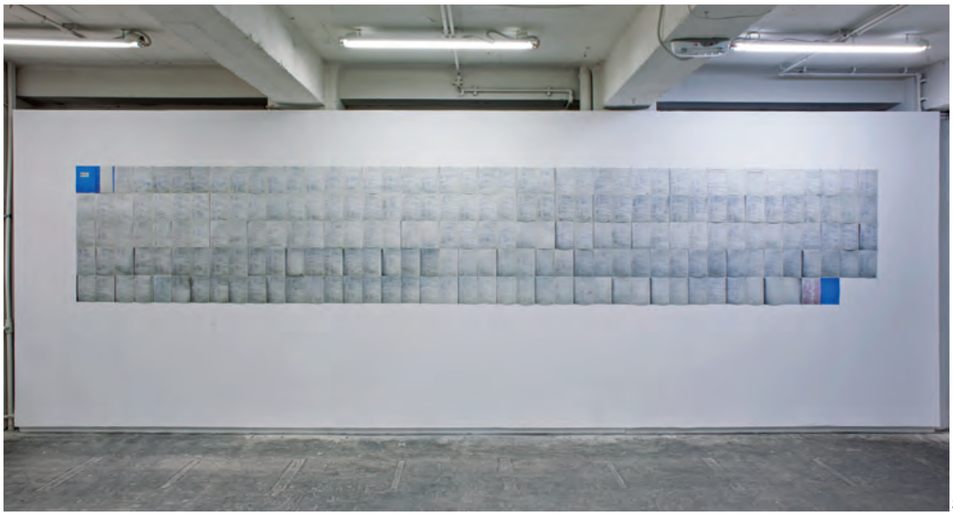
Salonul de proiecte a deschis un nou sezon de expoziţii pe 20 februarie, în urma celui de-al treilea *open-call* lansat artiştilor interesaţi să îşi concretizeze proiectele şi să le prezinte în cadrul platformei create de Magda Radu şi Alexandra Croitoru. Această platformă, parte din MNAC Anexa, iniţiată în 2011, urmăreşte formarea unui cadru instituţional stabil, în măsură să susţină pe termen lung producţia de artă a tinerilor artişti aflaţi la început de carieră sau insuficient sprijiniţi de instituţiile şi galeriile locale. La fel ca anul trecut, selecţia proiectelor a fost încredinţată unei persoane din exteriorul echipei curatoriale a Salonului, de această dată artistei olandeze Nicoline van Harskamp.

Ziua dezvrăjirii este o expoziţie atipică pentru scena artistică din Bucureşti datorită raportului dintre minimalismul prezentării estetice şi conştiinţa teoretică foarte vie a tuturor artiştilor expuşi aici. Cu un accent pus pe ceea ce Lucy Lippard identifica drept surse ale dematerializării artei, arta ca idee şi arta ca acţiune, expoziţia cuprinde două direcţii distincte care ajung în acelaşi punct, acela în care materialitatea obiectului este fie anulată complet, fie subordonată conceptului. În cazul acestei expoziţii, materialitatea lucrărilor nu e decât o etapă, cea vizibilă, a unor proiecte ce se continuă la nivel discursiv sau performativ într-un spaţiu social-politic bine definit care nu mai accentuează contrastele şi contururile perfect delimitate, ci relaţiile vagi dintre oameni, slăbite în timp din cauza declinului „gândirii tari" şi înlocuite de sentimentul propriei vulnerabilităţi. Fiecare lucrare face trimitere la o naraţiune mai largă, pentru înţelegerea căreia sunt angrenate alte instrumente decât percepţia şi evaluarea estetică a ceea ce se află în faţa noastră. Cele două abordări artistice, conceptuală şi performativă, se întâlnesc perfect în momentul în care lucrările devin o pluralitate de idei şi energii, cuprinzând golurile din jurul lucrărilor şi transformându-le într-un spaţiu de reflecţie care include pesimismul, incertitudinea, eşecul şi finitudinea, dar şi seducţia, misterul şi magia lumii în care trăim.

Sistemul saturat al unei „lumi dezvrăjite", despre care s-a scris foarte mult, pornind de la Max Weber, implică o relaţie nouă între religie şi societate caracterizată de o „secularizare amiabilă" (René Rémond). După ce totul s-a sfârşit, ipotezele cele mai pesimiste despre lume s-au adeverit şi realitatea s-a reconfigurat în absenţa raportării la o reprezentare transcendentă, ceea ce rămâne este o nouă „politică a spiritului", „dincolo de melancolie şi dincoace de utopie" (Wolf Lepenies). Întâlnirea dintre viaţa cotidiană şi religie, mistică şi fantasme îşi găseşte multiple configurări în expoziţia *Ziua dezvrăjirii*. Titlul este o întoarcere la punctul 0 în care semnificantul s-a despărţit de semnificat şi funcţionalitatea vieţii a câştigat teren în faţa dimensiunii spirituale. Acest punct de cotitură este privit ironic de artişti, nicidecum ca o posibilă reînnodare cu tradiţia şi principiile transcendente. Dar întoarcerea la el poate însemna exact tipul de melancolie despre care vorbeşte Lepenies, care a fost alungată din manifestările sociale curente bazate pe competiţie şi performanţă. Încetinind ritmul şi lăsând melancolia să deschidă o nişă exotică în teoriile care anticipează viitorul, expoziţia *Ziua dezvrăjirii* poate fi privită şi ca o colecţie de lecţii de supravieţuire, foarte personale, în funcţie de priorităţile, valorile şi strategiile fiecăruia dintre artişti. Florin Flueraş şi Alina Popa au lansat în cadrul vernisajului o platformă discursivă numită *Unsorcery*, alături de o publicaţie care completează informaţiile despre concepte şi practici precum *Second Body, Dead Thinking, Eternal Feeding Technique*. Având mai multe întâlniri cu publicul şi etape de desfăşurare ale proiectului, Alina Popa şi Florin Flueraş propun o analiză a

1

2


3

gândirii „patologice”, bazată pe frică, întuneric și „dezmembrarea” sinelui. Cei doi artiști scriu în prezentarea lor: „Să ne întoarcem la gândirea magică, înainte de arderea vrăjitoarelor, înainte ca gândirea noastră malefică să prindă rădăcini. Poate că putem avea din nou o relație mai completă și mai plină de sens cu mediul înconjurător. Poate că încă se mai poate reduce distanța față de natură, poate chiar într-atât încât să devenim din nou natură. Poate că ceva se poate face ca omul să fie re-animat, sensibil, empatic – și poate această îmbunătățire a vieții va aduce înapoi speranța și viitorul va exista din nou... *Unsorcery* începe unde aceste speranțe se sfârșesc și ceea ce rămâne e mai degrabă negativ, întunecat și mort.” Congresul Pesimismului, organizat de Biroul de Cercetări Melodramatice (Irina Gheorghe și Alina Popa), are loc simultan cu perioada desfășurării platformei *Unsorcery* și îl are ca prim invitat pe Dylan Trigg (University College Dublin, School of Philosophy) cu trei prezentări: „O fenomenologie inumană”, „Despre horror-ul cosmosului” și „Despre horror-ul corpului”.
Cunoscut pe scena muzicii electronice românești, Sillyconductor a construit pentru această expoziție un obiect, un context sonor și un dispozitiv interactiv, toate sub numele de *Pianosaurus*. Această lucrare multi-instrumentală se bazează pe un soft anteprogramat să devină un pian preparat care poate schimba prin intervenția publicului volumul, lungimea timbrul, tonalitatea, viteza și octava unui sunet. „Cu alte cuvinte, el a fost creat cu un singur scop: pentru a descoperi cum poate suna un pian sau mai multe atunci când nu exista limitări de ordin fizic sau mecanic în reproducerea unei note”, spune artistul în prezentarea lui. Daniel Djamo expune un obiect apropriat bazat pe o istorie personală de familie, un caiet de cheltuieli expus într-o formă desfășurată pe un perete. A doua soție a bunicului său a ținut în ultimii ani de viață acest caiet de cheltuieli cu tot ceea ce se consuma în casă. Daniel Djamo l-a descoperit după ce aceasta a murit și bunicul lui a continuat să noteze cheltuielile de înmormântare. Rigoarea acestor notații evidențiază schimbările din viața ei, starea sănătății din ce în ce mai precară, precum și o anumită mentalitate bazată pe autocontrolul excesiv. Grijile materiale de zi cu zi sunt aici transformate într-o poveste emoționantă despre fragilitatea existenței umane. Duo-ul artistic Monotremu (Laura Borotea și Gabriel Boldiș), un cuplu de artiști care includ uneori în proiectele artistice și intuiția sau perspectiva copilului lor, prezintă o instalație alcătuită din oale și polonice transformate în clopote de biserică prin care vizitatorii pot da chemarea la slujbă. Precaritatea materialelor spune multe despre nivelul de trai foarte scăzut în raport cu religiozitatea oamenilor, privită ca ultima salvare în care aceștia își mai pot pune speranțele. Lucrarea face parte din seria „Kit de supraviețuire” și cuprinde decepția și speranța în egală măsură, într-o falsă rețetă de ieșire din criza social-politică.
Dragoș Bădiță proiectează un film încărcat de simboluri și metafore despre esența existenței (*Tathagata*) în măsură să deschidă o cale de cunoaștere prin meditație dincolo de fenomenele efemere ale vieții. Filmat lângă un lac numit *Laguna Albastră*, acest eseu vizual induce o stare în care sentimentele, percepțiile, proiecțiile mentale și gândurile care alcătuiesc identitatea personală sunt înlăturate precum niște greutăți prea dificil de dus mai departe.
Grupul [perplex] (Simina Neagu și Silvia Vasilescu, pentru acest proiect alăturându-se Ana Dabija) a gândit pentru această expoziție o instalație, *Inferiority Complex Design*, pornind de la relațiile personale și politice cu o structură de putere specifică unei țări non-vestice, impusă și autoimpusă de oamenii care își doresc integrarea în diferite structuri politice occidentale. Complexul de inferioritate al unei culturi cum e cea românească este vizibil aici prin obiectele de design disfuncționale și pline de umor pe care un birou ficțional de arhitectură, ICD, le produce pentru a susține aceste complexe.
Ziua dezvrăjirii este mai mult decât o expoziție, reușind să depășească acest scop unic pe care adesea galeriile sau instituțiile de artă și-l propun, deschizând posibilitatea unei platforme discursive mai ample, independente de acest spațiu fizic al clădirii de pe Calea Moșilor și de data de închidere a expoziției (13 aprilie a.c.). Lipsa estetizării excesive și includerea energiei pe care vidul o poate genera fac ca gestul curatorial să fie suficient de subtil încât să nu dirijeze lectura lucrărilor, iar dialogul dintre plin și gol (ca cel dintre transparen ă și opacitate) atât de precis dozat, încât să creeze alianțe de idei și teritorii conceptuale comune între artiști extrem de diferiți.

* Text apărut inițial în revista *22*, nr. 13 (1254), anul XXV, 1-7 aprilie 2014, p. 16.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Imagine din expoziția *Ziua dezvrăjirii*, Salonul de proiecte. Prim-plan: Sillyconductor, *Pianosaurus*, 2014 (instalație de sunet, controller, dimensiuni variabile). Planul doi: [perplex], *Inferiority Complex Design*, 2014 (instalație, machete, dimensiuni variabile). Foto: Ștefan Sava. Courtesy: artiștii și Salonul de proiecte.
2 - Monotremu, *Q.E.F.* (detaliu), 2014 (instalație, dimensiuni variabile). Foto: Ștefan Sava. Courtesy: artiștii și Salonul de proiecte.
3 - Daniel Djamo, *Caietul de cheltuieli*, 2013 (instalație, 1 x 5.96 m). Foto: Ștefan Sava. Courtesy: artiștii și Salonul de proiecte.

GYÖNGYI U. KERESES

Tot ceea ce-a creat şi a gândit vizual este dedicat vieţii, iubirii faţă de natură, căutărilor sinelui, în raport cu Universul

text de **MARIA ZINTZ**

Invitată de Mircea Cantor în cadrul expoziţiei sale de la Muzeul de Artă Contemporană din Bucureşti, să expună timp de o lună în sala de oaspeţi, Gyöngyi Ujvárossy a optat pentru trei lucrări: *Irisul* – cercul pictat chiar pe perete, în gri luminos cu efecte irizante, marcat pe o parte în verde luminos deschis, şi de o formă simplă, amintind de frunză; a doua, o formă triunghiulară, atât de prezentă în preocupările sale şi pătratul, în cadrul căruia apar alte forme pătrate, cu umbre şi lumini, ca pe tabla de şah, cu Yin şi Yang, simbolizând dualitatea lumii, lupta dintre lumină şi întuneric.

Cu ani în urmă, în ambianţa atelierului din palatul Apollo din Oradea, Gyöngyi Kerekes îmi vorbea despre legătura sa specială cu natura, cu grădina casei din anii copilăriei. Acum, după 25 de ani de la acel dialog consemnat de mine în revista *Familia*, după etape creatoare care merită prezentate, observăm că drumul său creator e marcat de legăturile puternice cu natura din vremea copilăriei petrecută la Târgu Mureş. Gyöngyi Kerekes a studiat designul vestimentar la Institutul de Arte Plastice din Cluj, dar preocupările creative s-au îndreptat de la început spre interpretarea proprie a viului, a plantelor. Încă de la început în creaţiile sale experimentale încerca să exprime esenţa, valorile interne, decojind straturile exterioare. Într-o lucrare a considerat că perdeaua de plante ce acoperă unele calcane reprezintă un fel de „textile fără caracter textil", ca un covor imens cu model complicat de frunziş. Din proiecţia acestuia a rezultat un textil spaţial modelabil. Încă de atunci era interesată de efectele luminii şi ale umbrei şi de căutarea unui echilibru necesar vieţii în medii interdisciplinare.

În 1988 Gyöngyi a trecut de la textile la desen, dar sursa de inspiraţie a rămas legată de motivul vegetal şi îi place să spună că grădina, ca amintire puternică din vremea copilăriei, îi determină activitatea creatoare până astăzi, deşi a parcurs etape (cu lucrări realizate în cicluri), până a ajuns la cele de astăzi. După anul 1988 cercetarea creativă a datelor şi formelor din natură s-a concretizat în *Ierbar*. Pornind de la forme din natură, reale (mimesis) a dorit să exprime sentimentul de unitate cu natura în permanentă transformare, pământul, omul fiind părţi componente ale cosmosului. Prin tăierea numerelor în frunze se insinuează un sentiment al perisabilităţii acestora, dar, totodată, şi gândul că există o ordine, o lege, că fiecare plantă, frunză, formă de viaţă are locul său în univers, că nimic nu e întâmplător, iar receptarea este tulburătoare şi totodată liniştitoare, o relevare a unităţii cosmice. Preocupările din acei ani au ajuns la apogeul lor cu o instalaţie *Ierbar 5*, care evocă ideea trecerii într-o altă existenţă. În această acţiune a adunat frunzele de sub un copac, le-a înfăşurat cu un tifon pe scoarţa copacului, într-un gest care i s-a părut ca o restituire, într-o încercare dramatică de a nu-l despărţi de frunzele sale: un gest de a opri procesul de dezintegrare, de a-i da o şansă vieţii. A imortalizat acţiunea în câteva desene şi foto – acţiune. Era o perioadă a căutărilor intense, grave, a lecturilor profunde: Lao-tse, filosofiile chineze şi scrierile filozofice ale Máriei Szepes, Péter Müller, Béla Hamvas.

Irişii sunt florile de suflet ale acestei artiste, dar a fost impresionată de „Paravanul cu irişi" a lui Ogata Korin. A dorit să facă o parafrază la această lucrare, un „Paravan" propriu cu irişi de la care a pornit eliberarea, o perioada gestuală, materializându-se în ciclurile „Căutarea echilibrului" şi „Tat Tvam Asi", în care a fost interesată de simboluri arhetipale. Atunci au apărut în creaţia ei triunghiul şi pătratul. Triunghiul orientat în jos semnifică principiul feminin, orientat în sus, principiul masculin: Yin şi Yang, iar punctul central al triunghiului stabilizează, centralizează, devine un punct de sprijin în lupta contrariilor, a elementelor informale, a prezenţei energiilor ce descătuşează, eliberează, însemnând pentru Gyöngyi chiar viaţa. Pătratul aminteşte de tabla de şah şi semnifică pământul, lumea, cu umbre şi lumini. Avea nevoie de geometrie – legea –, avea nevoie şi de eliberarea gestuală. Gyuri Kazar, fin cunoscător al artei şi filozofiilor orientale scria în catalogul expoziţiei „Efemer": „conceptul vedantin „Tat Tvam Asi" – literal

1

2

3

„acesta ești tu” se referă la relația existentă între Absolut, lume și ființa individuală și acoperă întreaga conotație din demersul autoarei, fiind vorba, de fapt, de Uniunea dintre sufletul individual și spiritul divin”.
A continuat aceste preocupări în ciclul care e legat de „Cartea schimbărilor”. Gyöngyi a încercat să aplice metoda pictorilor chinezi care se încărcau de trăiri și emoții în natură și pe care, odată ajunși acasă, le transpuneau în artă. Gestul încărcat de energie și spiritualitate se reflectă pe hârtie.
Cercul, cu simbolismul lui a apărut în numeroase acuarele ale artistei, fiind reluat în ciclul „Grădini spirituale”, pentru a-și clarifica trăiri, aspirații, cu aluzie la floare, la forma rotundă a rozetelor, la lumina ochiului, la cerc, simbol al eternității. Ciclul pregătitor fusese „Tat Tvam Asi”, o treaptă în conștientizarea că noi, oamenii, suntem mai mult decât acest ego. Iar în „Grădinile spirituale” și-a propus să exprime unitatea dintre om și divinitate și, în același timp, integrarea omului în cea mai mare comunitate a universului, prin IUBIRE.

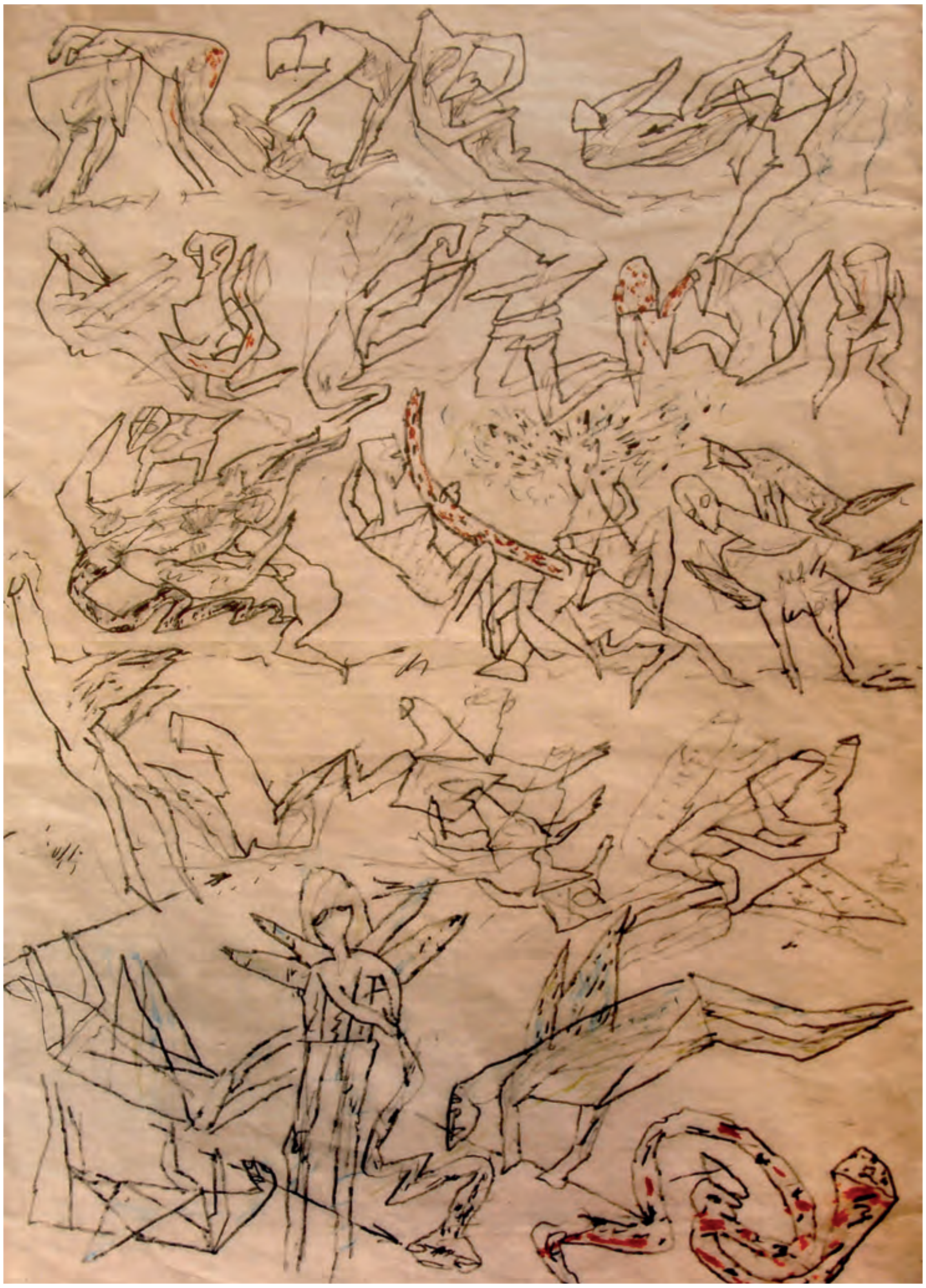
4

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - *Iris VI*, din ciclul „Grădini spirituale”, 2013, diametrul 118 cm
2 - „TAT TVAM ASI” – *Lumină*, 1994, detaliu
3 - „TAT TVAM ASI” – *Umbră*, 1994, 3 x 3 m, instalație, frunze lipite, carton
4 - „TAT TVAM ASI” – *Lumină*, 1994, 3 x 3 m, instalație, frunze cusute, neon. Courtesy of the artist.

Nistor Coita

text de **MARIA ZINTZ**


1

NISTOR COITA (1943-2013): *„Prea discret pentru a deveni un personaj public, prea distins pentru a se afișa oricând, oriunde și oricui, Nistor Coita ocupă în arta românească un loc cu mult mai mare decât își închipuie chiar el însuși."* (Radu Ionescu)

Privesc fotografia lui Nistor Coita din impecabilul album tipărit la Galeria Dana din Iași, care i-a organizat în anul 2012 o expoziție retrospectivă cu lucrări create între anii 2000 – 2012. Îmi apare cutremurătoare, datorită severității chipului, privirii scrutătoare care nu ne menajează, având mâinile strânse a rugăciune sau, poate, ca un semn că nu abdicase, că lupta continua.
L-am cunoscut cu mult timp în urmă când i-am organizat o expoziție personală la Muzeul Țării Crișurilor din Oradea. Era plin de umor, dar, în același timp, discret, distins, un interlocutor inteligent și fermecător. Am dorit să scriu despre expoziția lui de la Iași, apoi despre cea organizată de Palatele Brâncovenești de la Mogoșoaia în primăvara lui 2013, la care Nistor Coita a participat. Cu mare efort, fiind foarte bolnav, a dorit să fie prezent. A luptat din toate puterile cu o boală pe care a presimțit-o și care, până la urmă, a luat forma unui balaur amenințător în lucrările sale. Nistor Coita a fost considerat chiar după primele expoziții personale (în 1969 la Oradea și la Căminul Artei, București și în 1979 la Muzeul Țării Crișurilor, Oradea), un grafician talentat, pasionat de desen. A fost remarcată marea libertate de exprimare în care imaginația sa a devenit debordantă, observându-se și coerența exprimării de-a lungul timpului, deși, cum era firesc, temele s-au îmbogățit, s-au diversificat în cicluri. Irezistibil atras de capacitatea expresivă a ductului fluid al liniei, Coita a sondat curios posibilitățile de devenire ale formei pentru a spune ceva, lăsând urme, semne ale ființei, ale dorințelor și imaginației sale. El construia în virtutea permutabilității infinite a datelor cunoașterii, încercând astfel o mediere a pactului dintre inteligență și o sensibilitate febrilă. În lucrările sale, echivalențele plastice luau forme ciudate prin detaliile anatomice umane, hibride și animaliere. Sunt ființe ambigue, fabuloase, pline de vervă, într-o continuă transformare, cum este și viața, printr-o acțiune concomitentă a mai multor „câmpuri" de tensiune ce se vor eliberate, uneori pornite dintr-o simultaneitate de stări, prin dramatice juxtapuneri, prin dezmembrare și recombinare. Sunt forme care amintesc de cele ale nudului omenesc, adeseori vizând cuplul bărbat-femeie, cu deformări, abrevieri, contorsionări, dar conduse pe traseele lor cu o mână sigură și cu mare rapiditate ce induce o dinamică extraordinară pe suprafața hârtiei. Formele aleargă, se întâlnesc, se ciocnesc, se zbat, vedem bătălii pentru câștigarea spațiului, a locului de afirmare existențială, de supremație, lupta contrariilor, atracția bărbat-femeie, atracția lumină-întuneric, tensiuni, încleștări cu rezolvări expresioniste, chiar în vârtejuri care smulg aceste personaje pentru a le purta în spații imponderabile, le contorsionează sau le pulverizează pentru a deveni capabile să urmeze acele trasee. Olga Bușneag numea aceste lucrări „stenoplastica" lui Nistor Coita, pentru că dădeau adeseori senzația de dicteu automat. Ea observa pe bună dreptate că „bătălia pentru găsirea unui «semn» care să fie al său s-a încheiat: o formă-embrion, făptură interregnală-eliptică, elastică și imprevizibilă în avatarurile ei a împânzit toate lucrările realizate în ultimii ani".
Nistor Coita și-a structurat chiar el lucrările create după 2000 în câteva cicluri: „Exerciții de coabitare" (2000), „Călătorii în Onirolandia", „Manuscrise", „Pasaje" și „Cosmografii". A început acele metacălătorii ale personajului biblic Sfântul Gheorghe și balaurul, care se transformă, așa cum afirma autorul însuși, într-o „figură monadă, magică, ce se perpetuează într-o zbatere logică sau ilogică, închisă într-o ordine obstinată, labirintică ..."
În „Exerciții de coabitare", Nistor Coita a apelat la culoare, care primește calități simbolice expresive. El definea „Exercițiile" astfel: „putem vorbi de o dinamică a conflictului și a acceptării, existând multe implicări în acest dialog de complementaritate și vitalitate, dintre psihismul obscur și conștiința trează, dintre perversiunea unei abstracții (o linie șerpuită) și un tip superior de umanitate...".
„Exercițiile" se continuă cu „Călătorii în Onirolandia", unde formele sunt mai numeroase, „surprinse" într-o dinamică teribilă, exprimând stări de violență, deși imponderabile (*Vedenie,* 2004), apar îngeri și semne ale crucii (*Confuzie,* 2004), *Vis de o clipă,* 2004. Lupta cu forțe obscure – forțe

umanoide evidențiate prin linii agitate, aparent haotice – în cele mai nebănuite poziții, apare și în *Legendă* (2009), în *Lupta cu umbra* (2004), dar și în alte lucrări din acest ciclu, chiar și jocul având conotații ale violenței, ale cruzimii. Personajele sunt supuse sau cuprinse de forțe primare, agitația este continuă, neliniștea permanentă, plonjând într-un spațiu în care este prezentă primejdia. Apare și presimțirea unei oboseli, a unei sfârșeli, călătoria este plină de obstacole. Scriitura, jurnalul său intim se referă la stări apăsătoare, neliniștitoare, autorul se simțea încolțit de un rău care încă nu-și arăta fața.
Următorul ciclu e numit „Pasaje / Metacălătorii" în care mitologiile personale dezvăluiau trăirile sale cele mai intime. Pasajele erau definite de Nistor Coita ca „moment de trecere, de traversare de undeva până altundeva, ce poartă cu ea propriile ei opreliști…". Pentru a putea urmări și înțelege ceea ce se întâmplă în lumea creată în aceste imagini, condusă de forțe obscure, a încercat să-i zăgăzuiască manifestările în benzi mai ales pe orizontală. Personajele epuizate, dar încă în timpul unor acțiuni de neînțeles (*Mesageri*, 2007), pe fond negru, formele apărând ca niște entități fără trup, dar nu mai puțin tulburătoare, în ipostaze de îngeri sau demoni (linia roșie, șerpuitoare, amintind de șarpele răului) – *Pasaje II* (2007). În *Rivalul căzut* (acrilic pe pânză), șarpele este încolăcit, dar prin culorile sale puternice pare o forță încă amenințătoare.
Pasajele au condus la *Cosmografii*, denumite și *Surpări în vis* –, aglomerări de semne, celule existențiale, situații diverse, o expandare psihologică spre nesfârșit, metaforă a existenței, „ceva contrar rațiunii, chiar opus ei, ceva ce se poate identifica cu nesăbuința" (Nistor Coita). Formele abia mai amintesc de cele umanoide, dar sunt animate, agitate, urmându-și destinul, cu suișuri și coborâșuri, aproape pierdute, apoi revenind, hotărâte să-și continue drumul cu toate provocările, ispitele, capcanele ivite. Un ciclu este numit de autor „Manuscrise", fiind prezentă în continuare starea de tensiune emoțională transmisă pulsurilor, ritmului propriu existenței aparte a semnelor sale. Și aceste lucrări ne îndeamnă la o meditație continuă asupra condiției umane datorită metamorfozelor neîntrerupte ale formelor, ale omenescului, în toată complexitatea lui. De la figurile jucăușe, exaltate de bucuria de a exista, de la tumultul existențial din lucrările anilor ´80-´90, a ajuns la forme întunecate (*Cum să le ignori,* 2009; Mulțime de observatori, 2009), la forme căzătoare (*Un fals ideal*, 2010); *Înger refuzat*, 2011).

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - *Manuscris V*
2 - *Vedenie*
3 - *Sfântul Gheorghe*
4 - *Rivalul căzut*
Foto: Nistor Coita

2

3

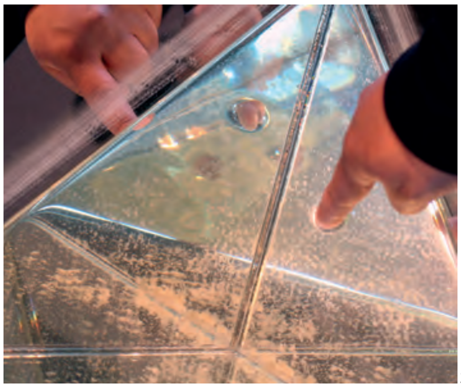
4

Laurenţiu Ruţă-Fulger: Sălaşul cristalelor

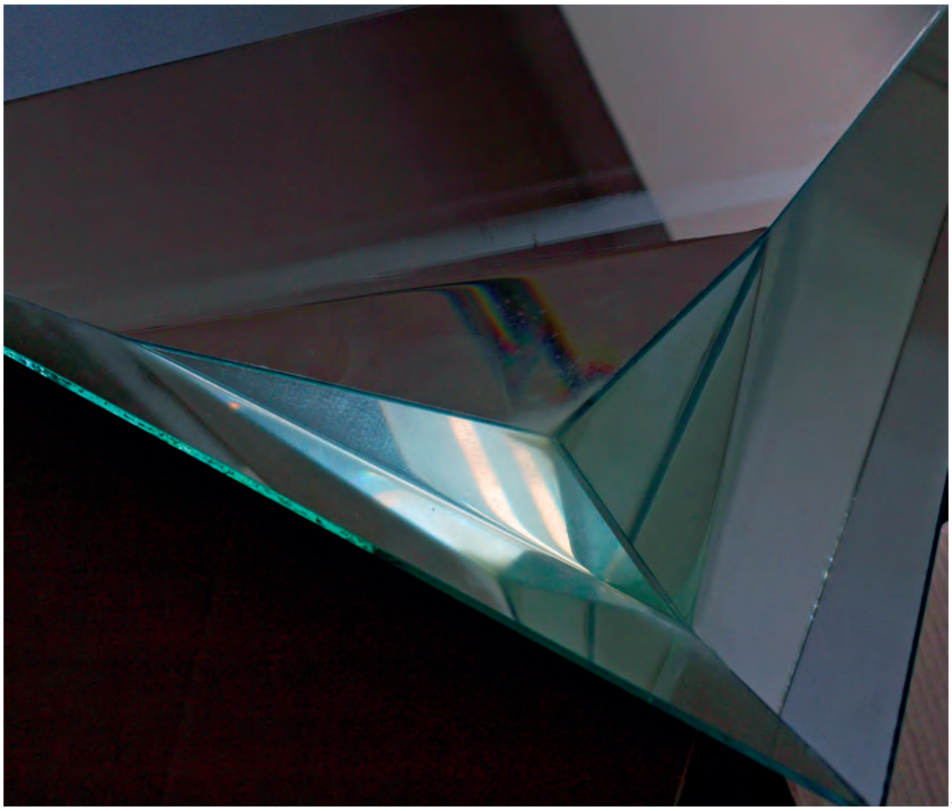
Sălașul cristalelor,
Galeria Quadro, Cluj-Napoca
24 februarie – 21 martie 2014

text de **RAMONA NOVICOV**

1


2

Expoziția lui Laurențiu Ruță-Fulger de la Galeria Quadro din Cluj este, în fapt, o secvență a unui experiment ce a început în anii de liceu din Timișoara, sub semnul grupului Sigma, și care continuă să se desfășoare, asemenea desenelor de pe simezele Galeriei Quadro și ale altora de dinaintea lor, într-un prezent deschis la ambele capete.
Percepându-i, probabil, virtuțile divinatorii, Laurențiu lasă procesul plastic să se manifeste liber, în legea lui, adică îl lasă să se întoarcă asupra lui însuși ca forma să-și poată găsi singură algoritmul propriei deveniri. Procesul de şerpuire, evaporare, sedimentare, tulburare, limpezire, reflectare, oglindire oarbă, oglindire perpetuă… tot ce se petrece în spațiul plastic poate și trebuie să continue fără el, autorul, și fără noi, privitorii. Dar asta se întâmplă și pentru că amfitrionul galeriei, Székely Sebestyén György, a devenit o piesă de bază în acest joc experimental de vase comunicante, estompând contururile convențiilor pentru ca totul să rămână posibil. Astfel, ceea se întâmplă în spațiul de expunere pare a fi un teren de joacă cu poliedre platonice ce se nasc și dispar la infinit grație interacțiunii dintre oglinzile de sticlă și oglinzile de apă, cuibărite în cămășile lor de carton. Țesătura subtilă de oglindiri și de cărări șerpuite îți fură ochii doar ca să nu uiți de puterile magice ale imaginii și să simți plăcerea de a fi prins pentru câteva clipe în plasa unui joc spectral de la granița vizibilului, tangibilului, posibilului. Laurențiu: „Joaca cu apa a fost, de fapt, o încercare de a vedea altceva în corpuri, adică o descompunere a lor; spre inexistent ” – citim în Caietul de lucru al expoziției. Splendid mod, de-a dreptul vrăjitoresc, de a te juca, prin corpuri, cu inexistentul! dar jocul acesta, de-o viață, al lui Laurențiu, are ferme baze pitagoreice și platonice. „În piramida cu apă, apa devine corp”, continuă ideea Székely. Și ca să dovedească asta, precum și faptul că toți suntem piese prinse în jocul de oglindiri, își cufundă ușor indexul dincolo de epiderma apei din piramida inversă de oglinzi. Dintr-odată, geometria pur virtuală a icosaedrului primește viață, căci degetul, trecând de suprafața fizică a apei, s-a ivit, prin oglindire, dintr-un inexistent ce se întrupa în chiar clipa aceea. Poate că așa se va fi văzut de dincolo și degetul lui Toma Necredinciosul. În expoziție, gestul acela minimal a provocat mirabila apariție a trupului viu, organic, în inima unui univers ce părea înghețat în geometrii imuabile. El a subliniat, o dată în plus, interesul constant al lui Laurențiu pentru convertirea formelor tridimensionale în figuri plane – și invers. Studiile sale despre structurile transformabile au avut mereu un sens ontologic.
Formele rezultate, precise și totodată evanescente, ne spun mereu că lumea noastră e reversibilă, că „cele ce sunt cum că sunt” se schimbă mereu cu „cele ce nu sunt cum că nu sunt” într-o mișcare de conversie fără sfârșit, uimitor de proteică.
În loc de clasicul catalog, decodorul expoziției e Caietul de lucru, un excelent instrument de ghidaj trilingv pentru cel care dorește să înțeleagă sau să fie parte a unui univers de cristale ce evocă, cu infinită modestie și delicatețe, perfecțiunea originară a lumii.


3

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Laurentiu Ruță-Fulger, *Tetraedru în piramidă larg deschisă*, 2014, piramidă din sticlă cu oglinzi interioare, apă, dimensiuni variabile. Foto: Feleki Szabolcs
2 - Laurentiu Ruță-Fulger, *Icosaedru în tetraedru*, 2014, piramidă din sticlă cu oglinzi interioare, apă, dimensiuni variabile, intervenție pe obiect Székely Sebestyén György. Foto: Ramona Novicov
3 - Laurentiu Ruță-Fulger, *Tetraedru în piramidă larg deschisă*, 2014, piramidă din sticlă cu oglinzi interioare, apă, dimensiuni variabile. Foto: Ramona Novicov

Cel mai bun prieten CÂNTEC DE LEAGĂN PENTRU CĂŢEI. Despre eutanasie. Pentru copii.

Instalaţie de Ördög-Gyárfás Ágota
Spaţiul pentru Artă Contemporană MAGMA, Sfântu Gheorghe
3 aprilie 2014

text de **SEBESTYÉN GYÖRGY SZÉKELY**

1

2

Îmblânzit de om, patrupedul sălbatic i-a devenit cel mai bun prieten. Aruncat pe stradă, el a devenit maidanez. În dezbaterile noastre publice, problema maidanezilor revine periodic. Este nevoie de violenţă, sânge şi chiar moarte pentru a i se acorda atenţie. Timp de mai mulţi ani am văzut, cum, după reacţii vehemente, preocuparea autorităţilor de a soluţiona problema se stinge repede. Interesul mass-media în a susţine acest subiect durează până la apariţia următoarei „dezvăluiri uluitoare". Şi astfel, se aşterne din nou praful peste el. Anul trecut, reacţia la uciderea unui băiat de patru ani, pe nume Ionuţ, a căpătat însă nu numai proporţii uriaşe, ci şi măsuri efective – luate peste noapte, fără prea multe consultări – şi, în loc de rezolvarea unui caz specific, s-a declanşat – oficial şi neoficial – vânătoarea de vrăjitoare. În zgomotul interminabilelor emisiuni telenovelistice cu lacrimi şi răzbunare, s-a votat un act legislativ privind eutanasierea câinilor comunitari. S-a decretat adormirea a zeci de mii de câini (Legea Ionuţ), pentru simplul motiv că trăiesc. Zeci de mii de câini deveniţi maidanezi tot prin „bunăvoinţa" oamenilor. Instalaţia despre care scriu reacţionează la eutanasierea în masă şi la modurile în care a fost ea pusă în practică: de la adormirea prin injectare până la soluţiile originale inventate de oameni. Asemănător aşa-zisului joc de *knock out* (apărut şi la noi de curând, acesta constă în doborârea cu o singură lovitură a unui trecător luat prin surprindere), toamna trecută s-a pornit o iniţiativă „civilă" de *knock out* al câinilor. Toate acestea sunt simulate de Ördög-Gyárfás Ágota pe căţei de pluş, „ucişi" în diferite feluri, înecaţi în propriul sânge. Instalaţia rezultată este însoţită de un manual, în care scene fotografiate în România şi postate pe internet sunt redate în desen: cozi lungi de cadavre din care atârnă încă siringa, câini împuşcaţi, având capul retezat cu toporul, doborâţi cu furca sau călcaţi voios de maşini, otrăviţi, corpuri rigide aruncate la pubelă ca nişte resturi menajere. Toate imaginile acestea sunt „inspirate" din „creativitatea" cu care oamenii au luat, ei înşişi, iniţiativa: şi-au dat undă verde la curmarea nepedepsită a unor vieţi, la uciderea unor animale lipsite de mijloacele omului înarmat.

Titlul instalaţiei are ceva înduioşător – ne gândim la eutanasie ca la o adormire nedureroasă, indusă pentru a curma suferinţa câinelui bolnav incurabil, aşa cum ar trebui ea să fie şi cum am văzut-o prezentată de atâtea ori în filme. Subtitlul recomandă manualul „copiilor", însă cifra 18 încercuită pe copertă ne arată că, în mod real, noi nu le putem vorbi copiilor noştri despre aceste fapte (propriile noastre fapte). Instalaţia a fost prezentată în cadrul expoziţiei *Working title*, organizată de Spaţiul pentru Artă Contemporană MAGMA din Sfântu Gheorghe (vernisaj: 3 aprilie 2014). Ironia sorţii a făcut să nu i se găsească loc în spaţiul expoziţional, fiind expusă în exterior, la intrare: maidanezii – nici chiar în ipostaza de jucării – nu pot accede în societate (nici măcar în cea artistică) şi ajung din nou pe stradă, devenind, fără ca iniţiatoarea să fi avut această intenţie, o instalaţie de tip site-specific cu durată fixă (durata vernisajului).
Era o după-amiază însorită şi ora plimbării. Dinspre parc, veneau părinţi cu copii care, căutând divertisment, se apropiau de figurile de pluş. Pe urmă se distanţau nedumeriţi. Copiii puneau întrebări: De ce are câinele doar cap? De ce sunt jucăriile murdare? Părinţii erau vădit puşi în dificultate. Unii trecători erau probabil mai scandalizaţi de aspectul macabru al jucăriilor de pluş, decât de fenomenul real pe care ele îl reflectă.
Cântecul de leagăn nu are nimic jurnalistic sau estetizant – capcane în care poate cădea uneori arta de atitudine. Fără a fi didactic moralizator, ne aminteşte totuşi că grija excesivă faţă de oameni poate avea drept consecinţă opusul ei: dezumanizarea. Doar într-o logică fascistă – şi cât de uşor se găseşte! – se poate demoniza, pentru faptele unui singur individ, o comunitate întreagă – fie ea a oamenilor sau a maidanezilor – şi le permite oamenilor să îşi aroge dreptul de a executa în masă o „specie". *Cântecul de leagăn pentru căţei* nu-i doar despre protecţia animalelor, ci despre ecologia întregii societăţii, despre grija faţă de ceilalţi şi, în final, faţă de propriul nostru mental.

Foto: Koter Vilmos

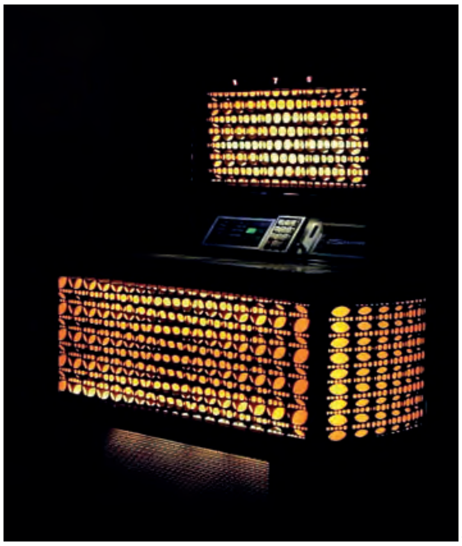
StartPointPrize 2013 @ Bucureşti

O selecţie care cuprinde absolvenţi ai academiilor de artă din Europa

Artişti: Mihai Baltac (UNA Bucureşti), Tereza Fišerová (VŠUP Praga), Karen Kramer (Goldsmiths Londra), Nicoleta Moise (UNA Bucureşti), Jaakko Pallasvuo (KUVA Helsinki), Marijke de Roover (KASK Gent), Abigail Sidebotham (RCA Londra), Jurian Vermoolen (GRA Amsterdam)
Victoria Art Center, Bucureşti
10 aprilie – 3 mai 2014

1

În cei unsprezece ani de existenţă, StartPoint a evoluat de la o expoziţie a absolvenţilor de artă din instituţiile cehe, la un proiect care promovează artiştii tineri din toată Europa. În acest an, echipa de curatori a evaluat treizeci şi cinci de universităţi de artă din şaisprezece ţări europene, cele mai interesante proiecte ale absolvenţilor fiind prezentate într-o expoziţie finală, la Praga. În ziua vernisajului, un juriu internaţional a acordat marele premiu şi menţiunile onorifice.
Performanţa video a Terezei Fišerová, *Ascent* (2010) are ceva dintr-o interpretare sisifică a relaţiei dintre artist şi obiectul creat. Fišerová a construit un fel de pantă-tobogan imensă, pe care încearcă zadarnic să o escaladeze. Însă această pantă o trădează şi o depăşeşte. Dar, acea parte a personalităţii sale pe care a pus-o în această lucrare creşte după fiecare tentativă nereuşită de a o cuceri.
Ce putem scrie despre o artistă care se ascunde în spatele unei măşti şi-şi construieşte identităţi fictive succesive? Marijke De Roover se confundă în roluri multiple, astfel încât e aproape legitim să ne întrebăm dacă ea există cu adevărat. În lucrarea sa *You Can't Spell America without Me*, artista interpretează în cheie ironic-ridicolă, cu momente melancolic-siropoase, ceea ce, la prima vedere, pare imposibil de interpretat: o prezentare Facebook despre Sarah Palin.
Printre cele mai semnificative lucrări aduse la Bucureşti este *Her Name is Herman*, un film despre nostalgie, masculinitate şi dorinţă. Herman este o bombă enormă din cel de-al


2

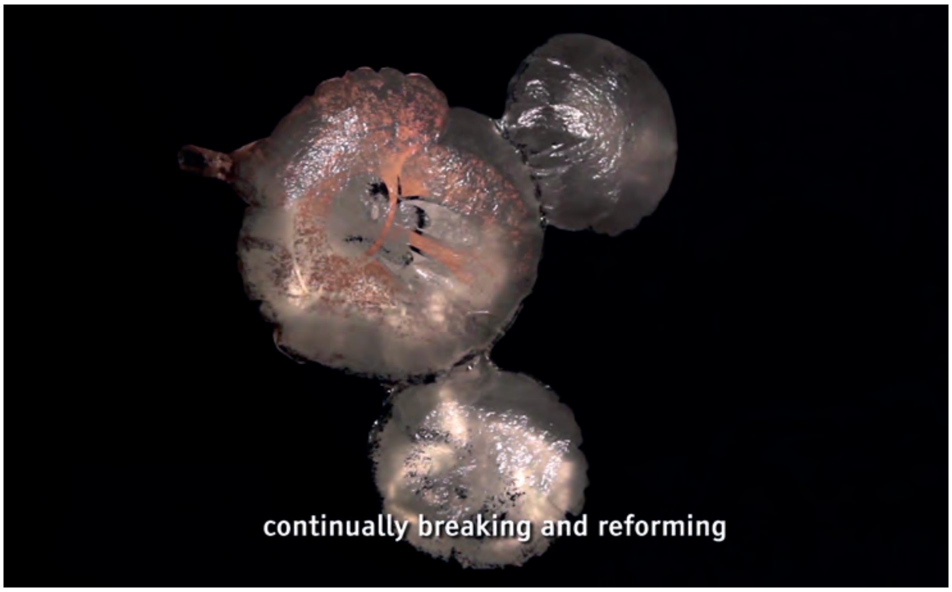
3

Doilea Război Mondial, găsită neexplodată în curtea unui fermier galez în 1976. Abigail Sidebotham vede această relicvă îngropată și alienată a istoriei ca pe un puternic arhetip al traumatismului, iar cursa pentru găsirea și dezamorsarea ei, ca pe unul esențial masculin.

În afara de revelarea tinerilor artiști emergenți, prin acest proiect se dorește crearea unei platforme de schimburi între aceștia și specialiști, dincolo de frontiere, tradiții și genuri. Această convergență este facilitată și de un program de rezidențe artistice acordate finaliștilor premiați, precum și de numărul mereu crescut de prezentări europene realizate.

După expozițiile de la DOX Centre for Contemporary Art din Praga, Zwarte Zaal of KASK din Gent, Arti et Amicitiae din Amsterdam și Hit Gallery din Bratislava, StartPoint a prezentat selecția sa curatorială la Victoria Art Center din București.

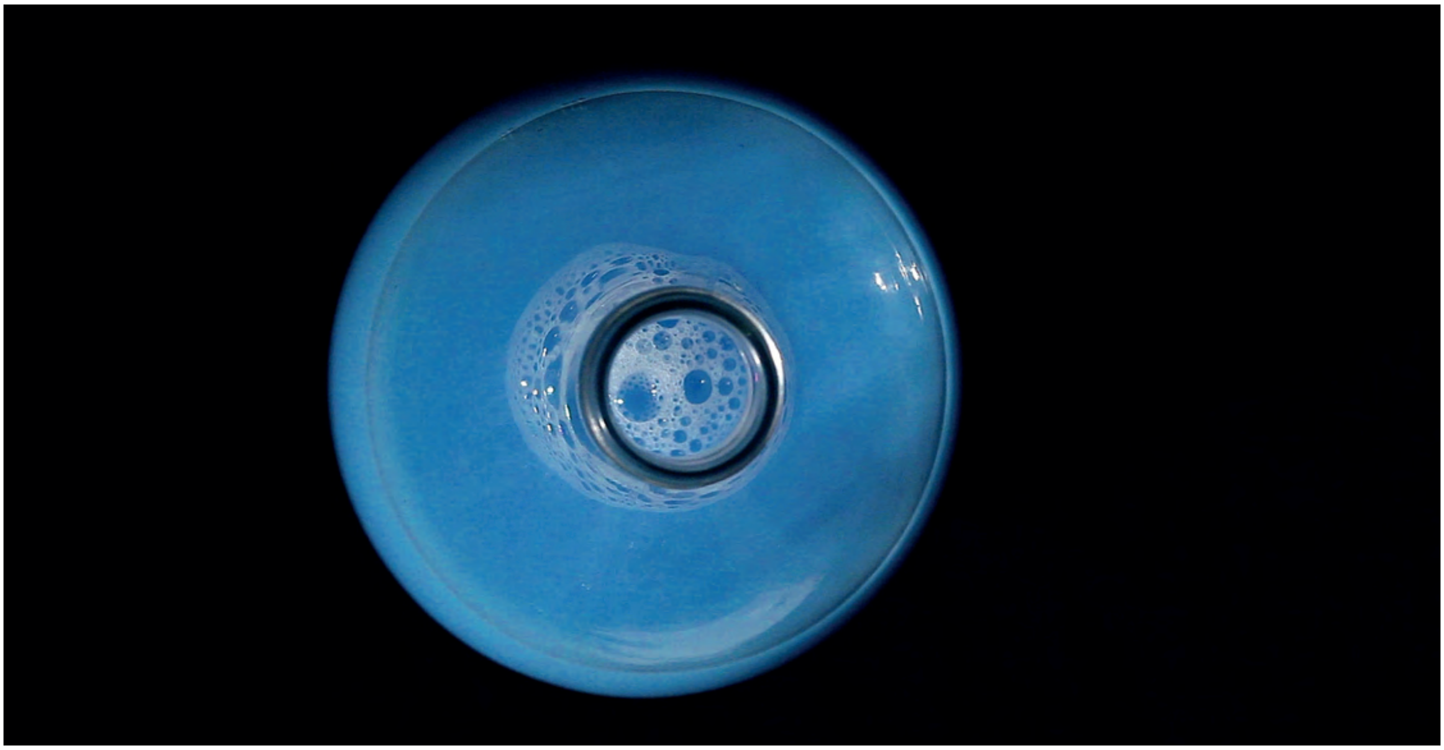
4



5

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - PosterStartPoint Prize 2013
2 - Karen Kramer, *Limulus*, film still1, 2013. 11,43 mins. Foto credit: Karen Kramer
3 - Abigail Sidebotham, *Her Name is Herman,* 2013. Film Still 15′ 10(1). Foto credit: Abigail Sidebotham
4 - Karen Kramer, *Limulus*, film still2, 2013. 11,43 mins. Foto credit: Karen Kramer
5 - Karen Kramer, *Limulus*, film still3, 2013. 11,43 mins. Foto credit: Karen Kramer
6 - Karen Kramer, *Limulus*, film still4, 2013. 11,43 mins. Foto credit: Karen Kramer



6

Bienala Internaţională de Ceramică, Cluj

text de **CORNEL AILINCĂI**

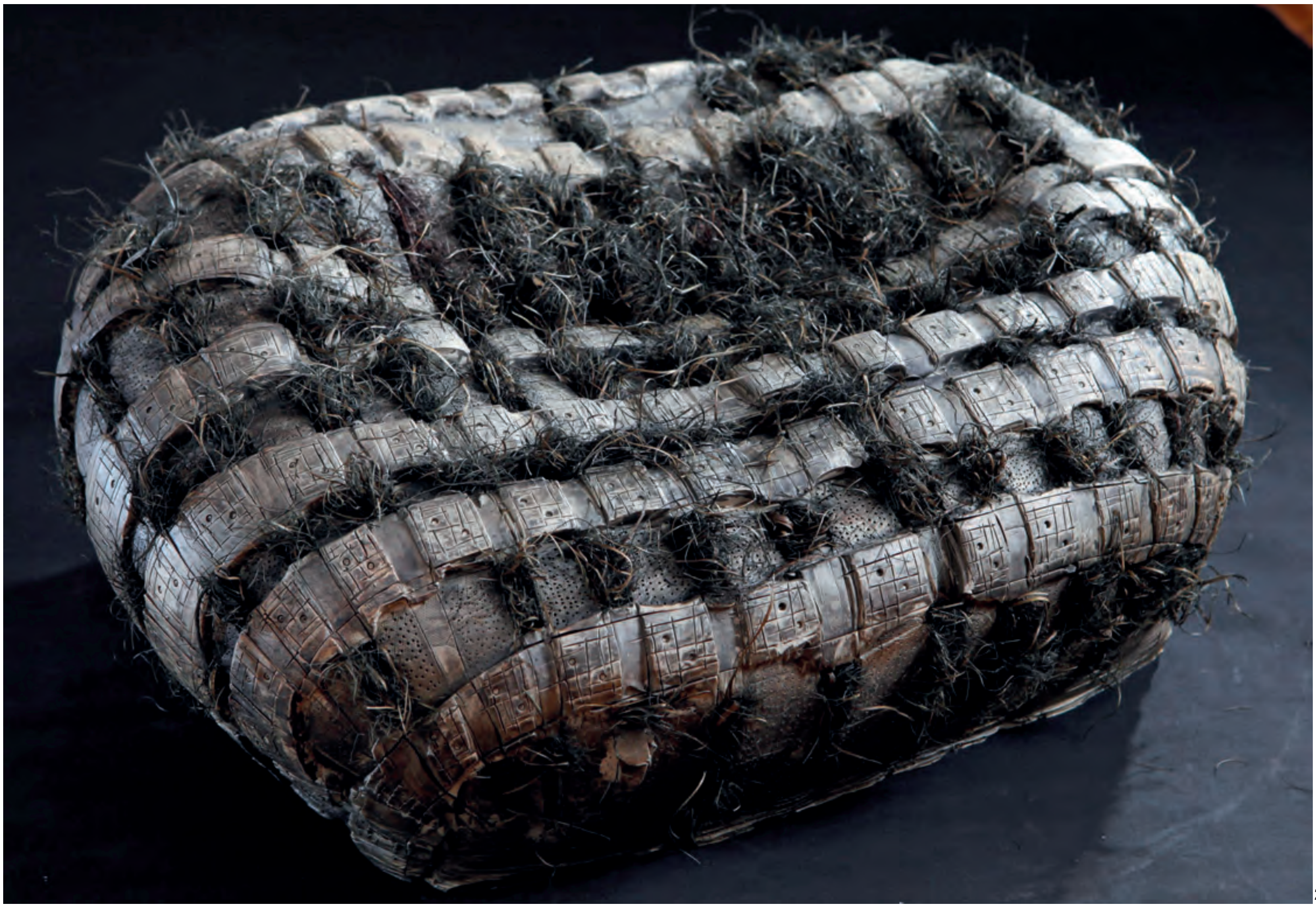
Deschiderea unei bienale internaționale de ceramică la Cluj reprezintă, fără îndoială, un eveniment artistic în premieră, cu semnificații culturale majore atât pentru comunitatea artistică, cât și pentru publicul iubitor de artă. Nu putem ignora însă – o spunem în cunoștință de cauză – că „organul admirativ" pentru acest gen de artă este în România încă relativ puţin cultivat, motiv pentru care ne permitem să punem în evidență mai întâi câmpul de pertinență semantică al artei ceramicii și mai apoi să definim ce este și ce strategie culturală promovează o bienală internațională de artă ceramică.

Vom spune prin urmare că ceramica artistică a vremii noastre evoluează sub specia unui dublu paradox: se valorifică și se exprimă – atentă la demersul cultural planetar – în sincronie cu toate interconexiunile artistice ale prezentului, dar își conservă, în același timp, „o gândire amfibie" ce o leagă printr-o îndelungă sedimentare istorică de o structură eternă a lumii. În al doilea rând, poate opera sinteze originale conjugând alte domenii artistice și stiluri istorice, dar își păstrează în același timp spațiul său propriu de cercetare experimentală. În ultimă analiză, ceramica este o artă multimilenară care se reînnoiește continuu, are temeiuri istorice. dar axiologic este transistorică, este permeabilă la influențe multiple dar nu își pierde identitatea expresivă specifică.

Să convocăm acum aceste virtuți polifonice într-un teritoriu de confluență a performanţelor creative emergente pe diverse meridiane geografice și vom avea imaginea globală a unei bienale internaționale – cu alte cuvinte, a unui schimb cultural planetar transferat pentru o lună, în beneficiu iubitorilor acestei arte, la Cluj.

Să arătăm apoi care sunt beneficiile pe care le poartă cu sine ca strategie culturală un astfel de eveniment: atrage atenția asupra potențialului expresiv inepuizabil al ceramicii, promovează schimbul de idei, explorând perspectiva culturală la zi a domeniului, dezvoltă o nouă conștiință socială a înțelegerii și prețuirii acestui domeniu complex și prolific al artei pe care îl constituie lumea ceramicii contemporane.

1



2

3

Prin diversitatea abordărilor tematice, formal-expresive, conceptuale şi tehnice, această bienală se arată a fi un univers fascinat şi imprevizibil în care vom întâlni caligrafii delicat filigranate şi mixaje alchimice secrete de materii şi culori ce stau alături de volumetrii sculpturale robuste, forme spaţiale structurate algoritmic, concertând cu picto-obiecte şi instalaţii alcătuite din elemente multiple.
Dar cum sentimentul artistic nu se realizează prin simpla virtute a operei, ci decurge esenţial din modul nostru de percepţie, cultură şi interpretare, organizatorii au extins textura conexiunilor receptării acestei bienale prin deschiderea în paralel a încă două expoziţii pandant: expoziţia *Ceramişti Români* (la Galeria Casa Matei) şi expoziţia *Tineri Artişti-Ceramică şi Sticlă* (la Galeria Horeb), cea din urmă având drept strategie promovarea debutului tinerilor absolvenţi. La aceste manifestări s-au adăugat un *performance* în aer liber *White Cube #2*, susţinut de doi artişti din Israel, şi Simpozionul Internaţional „Ceramica şi sticla între tradiţie şi contemporaneitate" – manifestare organizată consecvent de către Departamentul de Ceramică-Sticlă al UAD Cluj, începând cu anul 1997 – unde asistenţa a avut prilejul să descopere, prin comunicări şi prezentări de opere, a peste douăzeci de artişti din străinătate.
Din acest program de manifestări culturale nu a lipsit nici mărturia conservării vitalităţii şi promovării tradiţiei populare româneşti, marcată prin deschiderea la aceeaşi dată cu vernisajul bienalei a Târgului Olarilor în Piaţa Unirii din Cluj.
Încununarea finală a acestui program s-a aflat, în viziunea organizatorilor, sub semnul necesităţii unei mese rotunde cu discuţii libere, evocări de momente culturale şi profile de protagonişti de prestigiu ai domeniului artelor focului din Cluj, sub genericul „Ceramica – Context Contemporan", manifestare care a avut loc la Centrul de Cultură Urbană Casino, Parcul Central.
În sfârşit, dar nu în ultimul rând, un eveniment de o asemenea anvergură organizat cu nu puţine dificultăţi morale şi materiale ar trebui probabil să sensibilizeze atenţia forurilor responsabile cultural ale cetăţii, cel puţin la nivel de protecţie a prestigiului local, urmând exemplul de acum clasic al guvernului Japoniei care a adoptat o strategie naţională de stimulare şi dezvoltare a ceramicii.
Nu putem încheia fără să adresăm un gând plin de încurajare şi admiraţie pentru cei care au inspirat şi muncit cu abnegaţie remarcabilă la finalizarea acestui proiect, pe care ne permitem să îi menţionăm: Arina Ailincăi, membru al Academiei Internaţionale de Ceramică, conf. univ. dr. Marius Silviu Georgescu, membru fondator al Fundaţiei Ceramart, Vasi Hîrdo – preşedintele Asociaţiei Ceramics Now, Gavril Zmicală – director al Liceului de Artă „Romul Ladea" din Cluj-Napoca, Călin Stegerean – director al Muzeului de Artă Cluj-Napoca, Tiberiu Groza – director al Centrului Judeţean pentru Conservarea şi Promovarea Culturii Tradiţionale Cluj, lect. univ.dr. Nicolae Procopan – director al Departamentului Ceramică Sticlă Arte Textile al UAD Cluj.

4

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Moldovan Nicolae, *Character*, 2013, argilă şi metal
2 - Cristina Bolborea, *Perna*, 2012, gresie şi metal
3 - Rafa Perez, *Urbe*, 2013, argilă personalizată
4 - Ting Kwok Leung, 2011, *Harmony IV*, gresie turnată

Genti Korini: On Ideology morphing into Form

The Object and Its Background, Galeria Jecza, Timişoara, 12 aprilie – 31 mai 2014

text by CHRISTINA STEINBRECHER-PFANDT & ANTON STRELETZKI

Albanian artist Genti Korini (b.1979) sets himself an ambitious and nearly impossible goal: he reinterprets painting in its most reflexive and lofty version, that of modernist abstraction. Abstract painting is rooted in the urge to conquer or overcome as fundamental illusions art in general and painting in particular. This idea is a product of modernity and comes laden with the energy and drive for modernization typical of that age. The totality of the illusionary essence of painting has been constructed and maintained throughout the history of art. It has permeated the pores and lacunas of artistic practice and of our perception of art. Art's mimetic nature draws on the traditions of classical antiquity, which are at the roots of Western civilization. After the dark ages of symbolic representation that conceived of reality as a text, rather than an image, mimesis made a triumphant return in the linear perspective (re)discovered by Renaissance artists. It was not until the mid 19th century, however, that painting started to challenge its own tenets, the very same tenets that it had previously exalted and which it had traditionally prided itself in. Therein lie the origins of modernism that by early 20th century had converted this auto-reflexivity and self-questioning into geometric abstraction.

The key to understanding the art of Genti Korini is the practice of artistic production itself.

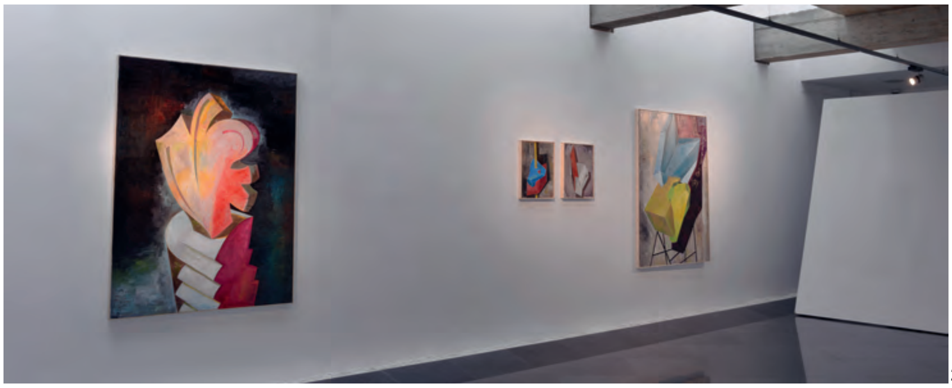
Up until the mid 20th century an artist's work was rooted in the sacrosanct handicraft conventions and their basic elements: canvas, pigments and brush, an artist's emblematic tool that had come to embody this tradition. These conventions proved so resilient that they survived Titian (who used to apply paint with his fingers, rather than his brush) as well as abstract expressionists, who consciously rejected these conventions in favor of new paint application techniques, such as splattering, spraying or dripping: Jackson Pollock, for instance, sprayed paint onto the canvas through a syringe and allowed it to flow or drip, while Mark Rothko used paint rollers. Genti Korini takes into account the conceptual contexts of his predecessors and conceptualizes his artistic practice in its ideological dimension. The latter clearly takes front stage in what he does, which allows Korini to bring together several vexed problems and problem areas in his art. Genti Korini has a lot to say about architecture. Since the Renaissance it has been the most powerful medium for representation for the powers that be and as such has long served as a material embodiment of dominant ideologies. The architecture of Albanian capital, Tirana, is the major visual inspiration behind Korini's work, in which the new Albanian architecture emerges as a kind of symptomatology for the rapidly evolving ideology. Decorative aspects of buildings, urban spaces and the new architecture itself are now conceived of as a visual facet of the larger language of expression, which is intrinsically connected to the imaginary dimension of power (its dream-space or virtual space).

According to Jean Baudrillard, power rests upon control of the space of simulacra, while politics is not "any real action or space, but a certain simulation model that manifests itself through little more than its realized effect", both perspective constructions of Renaissance artists and drab facades of Tirana's apartment blocks blasted with color and geometric abstractions are ideological expressions of the dominant visuality. They both are products of the imaginary dimension of the powers that be that exist and operate within their very own historical and social horizons.

Genti Korini is particularly interested in the metamorphoses of the visual idiom "spoken" by ideologies and by the architectural materializations of these metamorphoses, since he believes that architecture is the most expressive and obvious tool that a government has at its disposal. Under the communist totalitarian regime architecture imposed a certain code of unification, a code for the "(wo)man of the masses", while simultaneously asserted and celebrated the regime's triumphant grandeur. In the age of neoliberal freedom the ideological idiom has

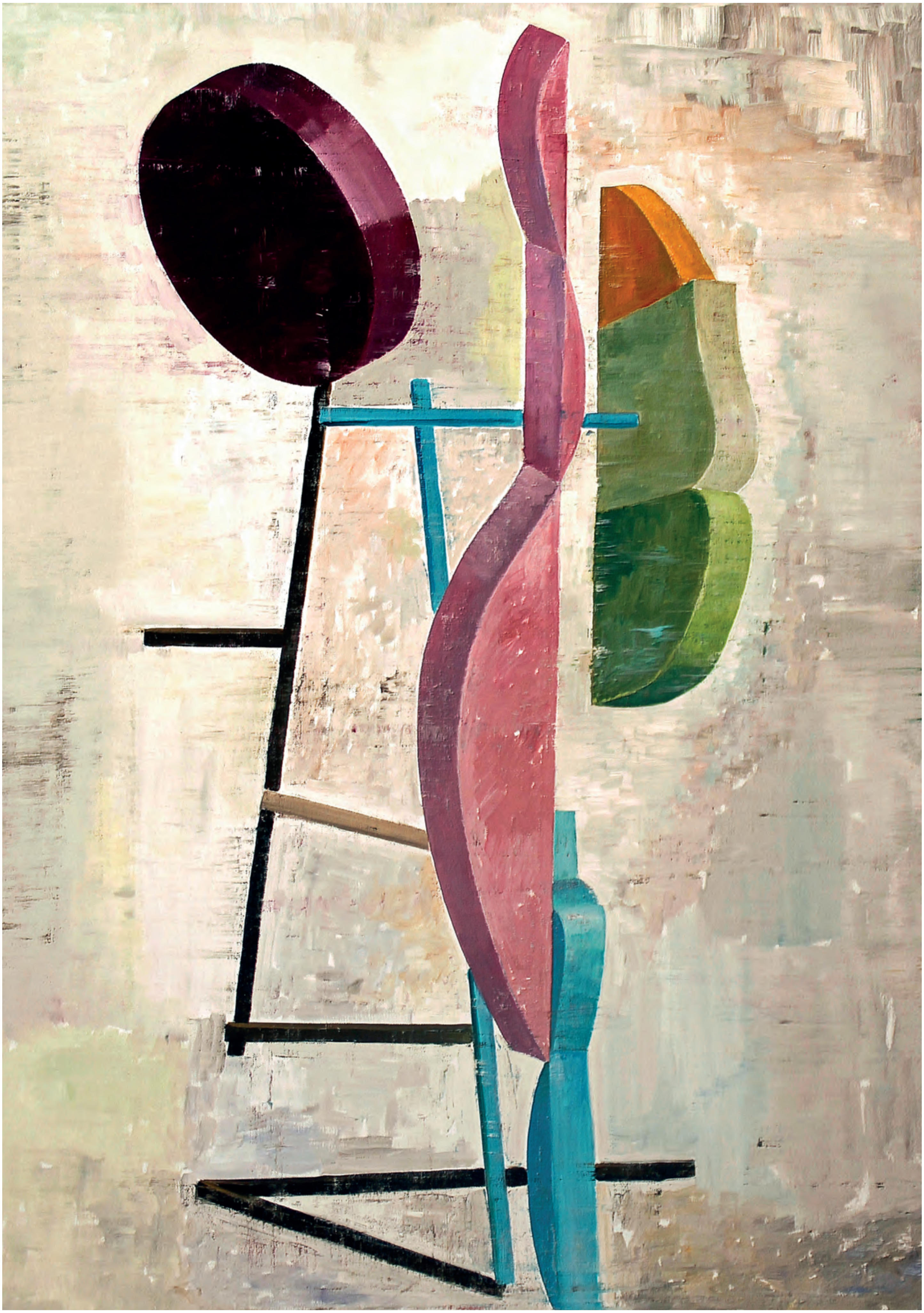
1

been hijacked by capital and has found new forms of expressions in the domain of architecture. Therefore, Korini is prompted to ask: how does ideology manifest itself through form? This question reverberates through his paintings and his research projects in photography; for a whole set of reasons it has come to carry particular significance for Albania. Korini talks about the exoticizing, "othering" lens through which the West regards Albania and its art. He believes in the importance of establishing a dialogue with the modernist tradition that has been forcefully and artificially interrupted in his country. How, on what terms is this dialogue possible today? The artist never ceases to reflect on this question, suggesting his own answers to it, as if trying to compensate for the historical lacuna and to fill in this gaping absence with the different versions of modernist abstraction. He continues to develop its ontological reflection and to examine its potentialities in the new and different political and cultural contexts. Korini is not the only artist to contemplate the relationship between form and ideology within Albania's urban spaces. A fellow Albanian Anri Sala creates impressive video artworks about the new architecture of Tirana with its houses transformed by means of colors, marked by the imprint of post-painterly abstraction, the most momentous and precious (to today's capitalism) pinnacle of modernism. Korini goes to great lengths studying and reconstructing the modernist agenda of image and medium. His abstractions appear to be figurative while remaining abstract. They bear an uncanny resemblance to architecture, while being painterly in essence. They hint at the presence of material objects while simultaneously destroying the construction of space that can potentially contain an object within it. His painterly forms, surfaces and structures mobilize and challenge the viewers' imagination, but do not provide them with ready-made answers. Vienna, April 2014


2

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - *Playful Geometries*, 2013-oil on canvas: 120 x 90 cm
2 - Imagine din expoziţie
3 - *Geometrical Fusion*, 2014-oil on canvas: 160 x 120 cm



3

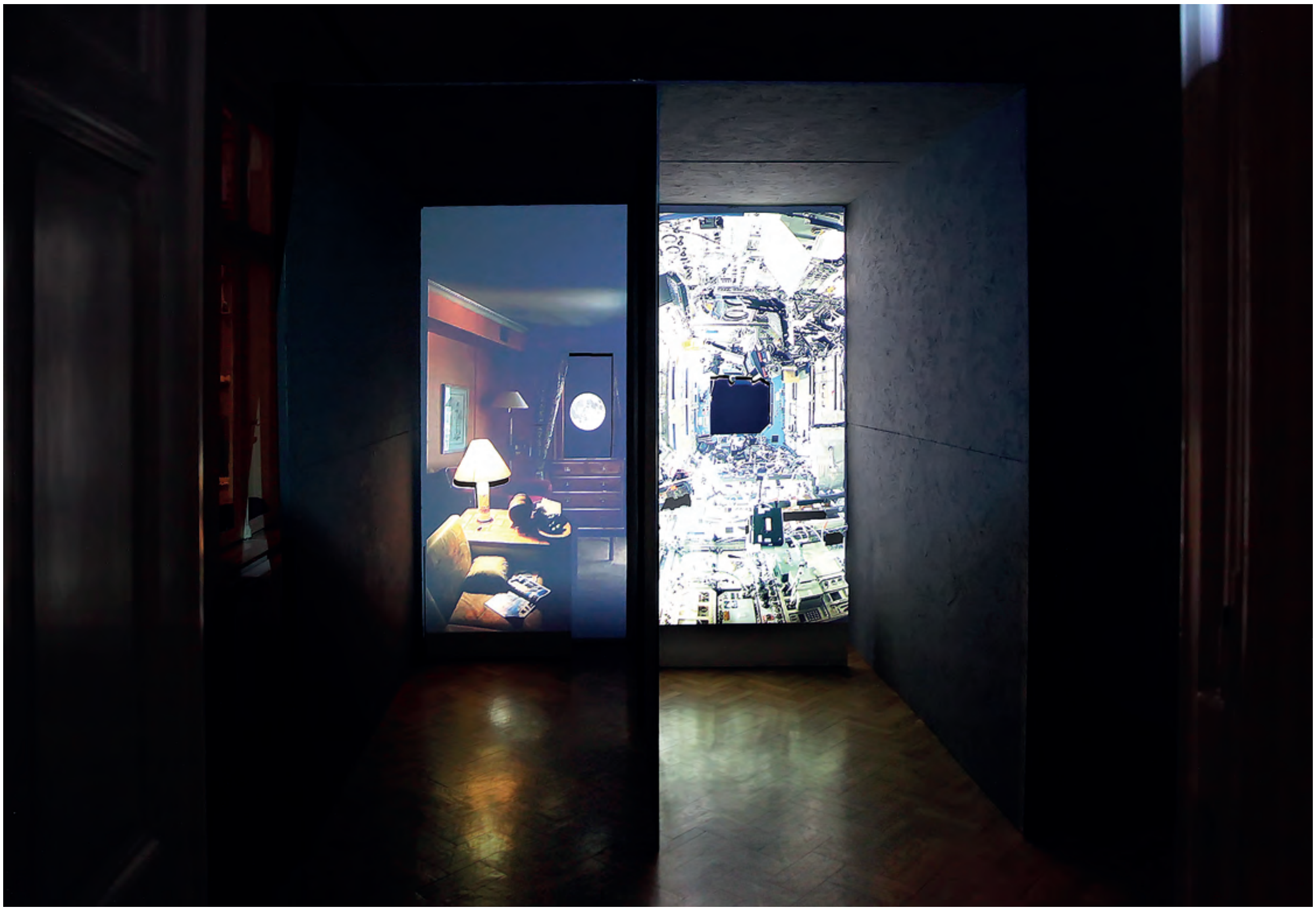
Mooon

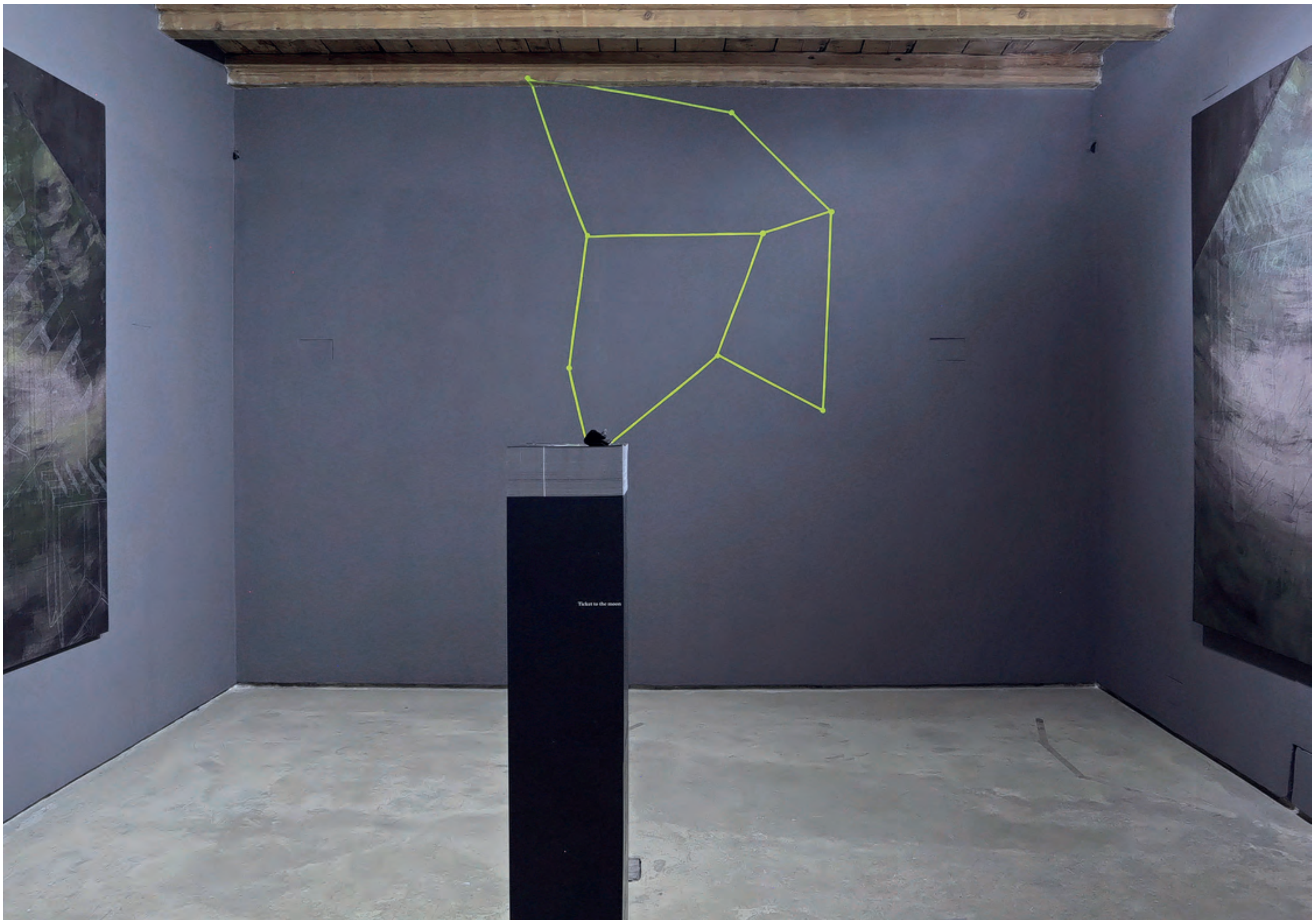
Mooon. Seen from the Earth
Artiști: Timon Botez, Mihail Coșulețu, Adina Mocanu, Sybille Neumeyer, Iulia Nistor, Philipp Schweiger
Galeria Aiurart, București
22 ianuarie – 1 martie 2014
Curator: Simona Vilău

text de **VALENTINA IANCU**

1

După doi ani de activitate expozițională constantă și susținută, Irina și Alex Radu – fondatorii Aiurart – povestesc experiența care a stat la baza numelui galeriei. Aiur înseamnă lună în berberă, iar alegerea numelui este legată de o excursie în Maroc, unde au fost fascinați de magia lunii în deșert. Scriitorul Dan Pleșa a redactat această poveste, care dă identitatea spațiului Aiurart: „Însă noi, atunci când spunem aiur, vedem luna imensă deasupra de ertului. Și am încercat prin nume să punem în Aiurart misterul, emoția, frumusețea, fascinația și libertatea pe care am simțit-o atunci când un berber ne-a arătat în deșert luna de pe cer și am știut că, dacă vrem asta, putem s-o luăm și s-o punem în buzunar". Deschisă la sfârșitul lunii ianuarie la Aiurat expoziția *MOOON. Seen from the Earth* a reunit o serie de ficționalizări pornind de la un subiect absent din cauza prezenței constante. Cu toții vedem luna, avem o serie de informații prin care o putem defini și totuși o privim rar și chiar și mai rar ne gândim la lună. Astrul romanticilor și al vampirilor coboară în viețile noastre mitologizat, primind semnificații mistice, magice, demonice. Simona Vilău împreună cu Timon Botez, Mihail Coșulețu, Adina Mocanu, Sybille Neumeyer, Iulia Nistor și Philipp Schweiger au adunat la Aiurart povești despre lună. *Moon* este un proiect de stare, fiecare cameră oferind emoții noi în relația cu Luna.
Adina Mocanu propune 5000 de nuanțe,


2



3

fiecare ar putea fi culoarea lunii. Sybille Neumeyer surprinde într-un video magia nopții, Iulia Nistor oferă un bilet către lună, iar Philipp Schweiger se joacă cu textura astrului. Fiecare poveste expusă reflectă luna dintr-un unghi foarte personal, proiectul reunind apropieri diferite care țes împreună un imaginar selenar nou și proaspăt. Ficționalizările lunii pornesc din realitate și merg spre fantastic și științifico-fantastic. Sunt explorate posibilități diverse de expresie vizuală, de la pictură, video, artă digitală sau instalație. Mihail Coșulețu pune în oglindă camera de pe Pământ și cea de pe lună într-o instalație site-specific. O structură de lemn peste care este proiectată imaginea video, Camera pământeană este o natură statică contemporană; o imagine-rezumat a ideei de spațiu privat din construcțiile vizuale ale ultimilor ani. Camera de pe lună este supra-încărcată de aparatură necesară supraviețuirii pe alta planetă, un spațiu imaginat din elemente SF. SF-ul este speculat și în instalația sonoră semnată de Timom Botez.

În rezolvarea curatorială Simona Vilău folosește *background*-ul artistic, oferind vizitatorilor o experiență inedită: obișnuitul text curatorial a fost înlocuit printr-o instalație care cuprinde desenele și însemnările curatorului făcute pe parcursul cercetării pentru acest proiect. Proiectul se remarcă printr-o simplitate elegantă și atenția cu care fiecare personalitate artistică este pusă în valoare în contextul expoziției.

4

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Sybille Neumeyer, *moon* (borrowed.scenes.03), 2013/14, instalație video, single channel video, 4:3, loop, fără sunet, pietriș. Foto: Sybille Neumeyer
2 - Mihail Coșulețu, *Stereo*, 2014, construcție de lemn și imagine digitală. Foto: Alex Radu
3 - Iulia Nistor, *Ticket to the Moon*, 2014, print pe hârtie, 21 x 29 cm (colaborare cu Rory Witt); *Brain in a Vat I, Brain in a Vat II,* 2012, acrilic și cretă pe pânză, 170 x 170 cm; *New Constellation,* 2014, desen *in situ*. Foto: Iulia Nistor

Noua vârstă a conceptualismului românesc

23:59/ Puterea justiției și puterea spirituală
Artiști: Radu Cioca, Bogdan Gîrbovan
Galeria Jecza, Timișoara
14 decembrie 2013 – 20 ianuarie 2014

1

text de **MARIA OROȘAN TELEA**

Radu Cioca și Bogdan Gîrbovan, în expoziția lor comună de la Galeria Jecza, dezvoltă, fiecare în parte, discursuri bine ancorate în problematicile urmărite de ei anterior. Gîrbovan prezintă rezultatul final al unei cercetări de factură documentaristă, asupra imaginii unor instituții cheie ale statului român: Biserica și Poliția. Discursul său, neangajat și echilibrat, urmărește un concept bine închegat, cel al ierarhiei puterii. Radu Cioca rămâne, de asemenea, cantonat într-un demers de tip neo-conceptualist, folosind instalații, obiecte sau structuri abstracte pentru o codificare a realității. Sugestiile sale, uzitând de mijloace minimale, devin complexe și elaborate ca sensuri. O remarcabilă coerență în limbaj și în concept îi caracterizează pe amândoi. Expunerea, cum era și de așteptat, îi separă în spațiul galeriei, fiecare proiect funcționând ca expoziție de sine stătătoare.

2

23:59
Proiectul expozițional prezentat de Radu Cioca investighează factorul timp, concretizat aici într-o placă de piatră pe care apare sculptată ora 23:59. Același douăzeci și trei și cincizeci și nouă de minute, realizat la dimensiuni mult mai mari, din noroi, domină unul dintre pereții galeriei. Pare a fi vorba despre o viziune asupra conceptului de ultim moment, acela pe care societatea vitezei suprasolicitante, a marșului tot mai rapid și mai automatizat, l-a transformat în punct cheie. Totul se bazează pe scadență, iar scadențele sunt onorate în acel al cincizeci și nouălea minut.
Ideea temporalității, ca parcurs liniar de această dată, este integrată și în lucrările *Since I Was Born* – un mic tablou expus invers, cu o fotografie nedevelopată înfiptă între ramă și pânză – și *Deadline* – o instalație minimalistă, compusă din două stinghii, una acoperită de un văl negru.
Un fel de parcurs între *Since I Was Born* și *Deadline* este și expoziția în sine, concepută din elemente aflate într-o continuă relaționare de tip autoreferențial. Instalația *Working Table* – un stop-cadru îngrijit compus, al procesului de creație – reia fragmentar repere vizuale ale altor lucrări prezente în expoziție. Prototipul cortinei verticale, reluat și el în diverse variante, este integrat, de asemenea, la dimensiuni mai mici în lucrarea *The veil*.
La fel de coerentă se dovedește a fi și abordarea artistului asupra corpului uman. Micile fragmente redate mimetic – o mână, un deget, o ureche – devin părți ale unor structuri geometrice reducționiste (*Becoming object I*, *With, Yellow triangle*). Artistul găsește soluții plastice tocmai în exploatarea acestui contrast dintre linia moale, naturală și cea rigidă, unghiulară. Reperele estetice ale întregii expoziții sunt legate de o anumită austeritate, o moderație a formei și culorii, fără excese inutile. Materialele predominant folosite – betonul, metalul, sticla –, reci și severe, accentuează și ele senzația de impasibilitate. Nu avem nimic dramatic, nimic exuberant, nimic ostentativ în această metaforă a escaladării vieții.

Puterea justiției și puterea spirituală
Bogdan Gîrbovan urmărește, în cele două serii de fotografii expuse în oglindă, modul în care puterea (de natură justițiară și spirituală, în acest caz) își manifestă imagologic apariția. O face cu un ochi lucid, lipsit de prejudecăți, cu distanțare rațională și răceală emoțională. Investigația sa este una de tip documentarist, realizată cu multă rigoare și precizie, lucru care îl determină pe artist să marcheze cu câte un panou gri acele poziții din ierarhie pe care nu a reușit să le fotografieze. Ne confruntăm cu o realitate necosmetizată, în care personajele sunt surprinse în mediul lor de activitate, în poze statice. La Gîrbovan, cadrele sunt întotdeauna bine compuse, iar actul de a fotografia – și, în același timp, de a fi fotografiat – devine aproape solemn.
Ceea ce urmărește artistul în Puterea justiției și puterea spirituală este modul în care ierarhizările specifice se reflectă în vestimentație.

3

Uniformele polițienești și veșmintele bisericești esențializează cele două sisteme în care funcția devine fundamentală. Autoritatea se vrea recunoscută, își revendică statutul, nu doar prin acțiune, ci și prin imagine. Spre deosebire de discursurile contestatare produse în arealul artei contemporane românești la adresa unei instituții precum Biserica, Gîrbovan optează pentru neutralitate, fără substrat critic, ironic sau subminativ. Comentariul său este, mai degrabă, legat de însăși natura puterii instituționale, de credibilitatea impactului vizual al elementelor care îi creează statutul.

4

5

Summary

Radu Cioca and Bogdan Gîrbovan are two Romanian young artists with interests in conceptual art, which is noticeable in their joint exhibition at Jecza Gallery in Timisoara, Romania. Gîrbovan exhibits the final result of a documentary research, following a well-rounded concept – that of the hierarchy of power, and Radu Cioca uses installations, objects or abstract structures for encoding reality. The exhibited project presented by Radu Cioca investigates the time as a last moment or as a linear path. The coherence of such exhibition is given by the self-referential bonding amongst its elements and by the artist's approach related to the human body. Aesthetically, the artist appeals to a certain austerity, a mildness of shape and colour, without useless excesses. The predominantly used materials – concrete, metal, glass – are cold and austere. There is nothing dramatic, nor exuberant, nothing blatant in this metaphor of life escalade. Regarding Bogdan Gîrbovan, he follows up in his two series of photos, the way power shows its imagological appearance. His documentary-like investigation assumes a reasonable and lucid approach on unadorned reality. Gîrbovan works with well composed frames, so that the act of photographing – and, in the same time, of being photographed – gets almost sacramental. What the artist drives at in the Power of Justice and the Spiritual Power is the manner specific ranking redounds unto clothes. Police uniforms and ecclesiastic clothing punctuate the two systems when position becomes fundamental. Authority needs to be acknowledged, claims its statute, not only by act, but also by image. His comment is related to the nature of institutional power itself, to the credibility related to the visual impact of the elements creating its statute.

6

7

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Vedere din expoziția *23:59*, Radu Cioca, Galeria Jecza, Timișoara
2 - Radu Cioca, *Becoming Object I*, 54 x 54 x 9 cm, 2012
3 - Bogdan Girbovan, *Mitropolit și Arhiepiscop*, digigraphie, 80 x 60 cm 2011-2012
4 - Vedere din expoziția *Puterea justiției și puterea spirituală*, Bogdan Gîrbovan, Galeria Jecza, Timișoara
5 - Radu Cioca, *Working Table* (detaliu), 2013
6 - Bogdan Gîrbovan, *Agent șef*, digigraphie, 80 x 60 cm, 2011-2012
7 - Bogdan Gîrbovan, *Agent principal* (detaliu), digigraphie, 80 x 60 cm, 2011-2012

Marin Gherasim

***Zidirea* – desen/pictură**
Sala Dalles, Bucureşti
mai – iunie 2013

text de **MAGDA CÂRNECI**

1

2

Cine a văzut marea expoziţie retrospectivă de anul trecut a artistului nu poate să uite, cred, impresia de „depeizare”, de de-mundanizare, de abstragere din haosul străzii şi de intrare într-un spaţiu pur şi rarefiat pe care marile lucrări o degajau calm, în tăcere şi serenitate. Chiar şi pentru un profesionist al vizualului, trecerea în revistă a marilor pânze cerea un salt mental şi de sensibilitate enorm, dificil, de la fotorealismul redundant, de la minimalismul conceptual ori de la *trash*-atitudinea sociologizantă care toate împreună domină discursurile vizuale cele mai prizate în ziua de azi. Un salt într-o concepţie a artei, aparent anacronică, ce face din practica picturii un act spiritual. O tentativă de transcendere prin vizual a materialităţii, istoriei şi limitelor noastre umane. De fapt, de-a lungul lungii lui cariere artistice, Marin Gherasim a rămas fidel unui crez estetic pe care şi l-a descoperit destul de repede, după începuturile sale mai degrabă expresioniste. Auster şi hieratic, acest crez acordă picturii un rol introspectiv şi edificator, o forţă de a purifica spiritul şi de a-l trage în sus, pe verticala unei abstrageri din complicaţia lumească imediată pentru a-l lansa spre o transfigurare posibilă. Acest crez – pe care pictorul îl împărtăşeşte cu alţi membri ai direcţiei neo-bizantine/neo-ortodoxe din arta românească a ultimelor trei decenii – se manifestă la Marin Gherasim printr-o obsesie a arhitectonicului sacru-aulic. Hrănită dintr-un cult al spiritualităţii creştine orientale, al Bizanţului de după Bizanţ, această obsesie nobilă şi egală cu sine a dus la celebrele sale serii picturale – *Abside, Tronuri, Porţi, Bolţi, Turnuri* ş.a. – din care am putut vedea multe piese în expoziţia de la Dalles. Ele reiau, repetă tenace, constant, în formele lor geometrice simplificate la esenţial, în cromatica lor sobră, reţinută, o experienţă în primul rând interioară: viziunea „realului simbolic”, deschiderea către forţa psihică a unor simboluri eterne. Acele forme arhetipale – pătratul-turn, cercul-incintă, deschiderea semicirculară-boltă etc. – curăţate de timp şi impregnate de memoria colectivă până la a deveni purtătoare ale unei gândiri atrase de transcenderea limitelor proprii, capabile de transfigurare. „Pictura ar trebui să se apropie de taina icoanei”, scrie de altfel Marin Gherasim în Jurnalul lui de atelier, apărut sub forma mai multor cărţi publicate de-a lungul vremii. Pictura ca edificare a unui sine profund, ca imperativ spiritual.

3

Această conştiinţă hieratică, această mentalitate aulică s-a regăsit în panotarea densă de pe cele două nivele de la Dalles, care a prezentat publicului lucrări extrase din multe muzee şi colecţii, altfel greu de văzut. Identitatea cu sine e o caracteristică a acestei poetici picturale atrase de transcendenţă, dar o subtilă şi lentă transformare a ei poate fi sesizată în seriile mai recente – *Înălţarea turnului, Turn de veghe, Memoria absidei de aur* etc. – în care fragmentarea unor forme şi suprafeţe aşezate în echilibre uşor instabile, sau gestualitatea mai evidentă a tuşei încărcate de pigmenţi de culoare intensă aduc o notă de noutate „blazoanelor spirituale” bine cunoscute. O notă de somptuozitate mai vie, deşi tot reţinută, apare în seriile *Marele capitel cruciat, Reconstruirea absidei* şi *Coloana iertării*, inspirate din istoria cruciadelor creştine în Orientul apropiat.
Peste tot însă în expoziţie, aceeaşi cerebralitate simultan vibrantă şi sobră transformă gestul pictural într-un act de recuperare spirituală, într-o mărturisire de credinţă care are în vedere – în actuala turbulenţă materialistă, inflaţionară, nihilistă, perisabilă şi amnezică – salvarea trecutului şi a reperelor noastre eterne, esenţiale.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - *Coloana Iertării*, 2011, tempera100 x 80 cm
2 - *Înălţarea Turnului*, 2009, ulei pe pânză
3 - *Memoria Absidei de Aur*, 2009, tehnică mixtă pânză.
Foto: Marius Caraman

Recuperarea identităţii feminităţii în ceramică

text de **RALUCA BĂLOIU**

Sintagma *Atitudini feminine* care denumea una dintre lucrările Georgianei Cozma[1] şi intitula expoziţia de la galeria Galateea[2] a artistei românce, alături de Éva Andrea Szocs (Ungaria), avea să contureze preocuparea continuă a celor două, pentru o astfel de tematică. Fără a-şi propune neapărat un traseu programatic, ele construiesc discursuri de recuperare a feminităţii prin aducerea în prim-plan a unor aspecte ca: delicateţea şi fragilitatea, punând în joc subtile butade (lucrările Évei Szocs) sau evidenţiind aspecte senzuale (lucrarea *Atitudini feminine* a Georgianei Cozma). Când iese din sfera personală, Georgiana observă imaginea femeii în diferitele societăţi care o deposedează de personalitate, fie din aria religioasă (asemenea civilizaţiei musulmane) sau din cea a societăţii consumiste.

Măşti de expresie înlocuiesc chipuri, coduri de bare se transformă în corpuri – Georgiana Cozma observă femeia depersonalizată, tatuată de simbolurile societăţii actuale. Înţesată de astfel de semne, ea devine înseriată - un simplu produs, „un bun de consum". Reclama aşază mereu spre vânzare o altă femeie care devine, odată ce-a intrat în jocul mercantil, un „No name". Absenţa persoanei (în valoare absolută) din universul funcţional determină personalizarea ei sub o formă lipsită de personalitate, aşa cum scria Jean Baudrillard în „Socitatea de consum". Personalitatea acesteia este dată de valoarea produsului, iar cu cât un produs este livrat mai rapid, cu atât mai mult este luat în seamă. Societatea denumită „acum" are ca aliat *know-how*-ul şi gadgetul, cuvintele devin codificate, vorbele comprimate, iar frazele trunchiate. Georgiana alege simboluri grafice specific tehnologiei: tastatura şi căştile audio care capătă şi mai multă consistenţă datorită materialului. Acesta din urmă devine parte integrantă a conceptului – gresia accentuează agresivitatea subiectului, sau, după caz, porţelanul de Limoges, contribuie la fragilizarea lui. Transformarea limbajului şi gesturilor în stereotipuri este accentuată de dispunerea măştilor în rondbos, a plăcilor ceramice amprentate cu texte şi a simbolurilor audio, într-o serie de cutii negre. Astfel erau configurate lucrările prezentate vara trecută la Plovdiv, la expoziţia personală a Georgianei Cozma. Conceptul transpus în materialul specific, ales conform ideii, îl întâlnim şi la Éva Andrea Szocs. Ea optează pentru porţelan atunci când apostrofează reacţiile stereotipale şi atitudinile fals feminine, reactivând citate clasice din istoria artei, asemeni portretelor de curte a căror miză era perfecţiunea absolută. Sub titlul de *Stereotipuri*, Andrea reprezintă o instalaţie formată din cinci siluete feminine identice, redate hiperrealist, inspirată fiind de modelul Universităţii de Arte, unde era martora conversaţiilor clişeistice de cuplu: *You must know you're the only one!*, *You are my other half!*, *I don't want to loose you!* Titlurile, astfel enunţate, contribuie la savoarea tematicii alese, alături de intervenţiile suprarealiste ce accentuează ironia subiectului: numărul[4] notat cu roşu pe pieptul siluetei feminine ilustrează aşa-zisa unicitate a femeii; secţionarea la propriu a corpului feminin înfăţişează „sufletul pereche", „jumătatea"; iar soclul gol, declaraţia supremă de iubire – „Nu vreau să te pierd!". Forţa ludică a subiectelor, formelor şi titlurilor se regăseşte şi în tehnica utilizată, fie că este ceramică sculpturală (ca în

1

2

cazul de față), fie mixed media sau instalație video. Un loc aparte din seria *Atitudinilor feminine* (în care se încadrează și instalația descrisă mai sus) o ocupă lucrările din plexiglas a căror umbră configurează subiectul acestora. Pe suprafața transparentă a materialului, artista desenează cu silicon conturul unui personaj feminin a cărui umbră este proiectată cu ajutorul luminii pe fundalul unei pânze pe care apare schițat un pat gol. Prin compoziția descrisă anterior și intitulată Alaltăieri, Andrea se oprește asupra zonei senzoriale de percepție, reprezentând iubiri trecute, statornicite în prezent datorită memoriei. În concepția ei, trecutul se infiltrează în prezent prin modificarea constantă a felului în care este el perceput în momentul de față. Reducând desenul la forme minimaliste și eliminând confortul din aria vizualului, artista trece lucrarea din zona afectivă în cea cognitivă. Astfel de compoziții din sfera artei conceptuale, dar în care trăirea senzuală se transformă în postură maternă apar în *Replica după Rafael Sanzio* și în *Maternitate*.
Frumusețea interferenței lucrărilor Georgianei cu ale Andreei Szocs se află acolo unde începe recuperarea feminității prin trasarea unor coordonate firești de către cele două artiste care nu au uitat că înainte de toate sunt femei.

Feminine discourse

The syntagm Feminine attitudes which was the name of one of Georgiana Cozma's works and gave the name of the exhibition housed by Galateea Gallery of the Romanian artist together with Éva Andrea Szocs (Hungary), was to shape the continuous concern of the two artists for such a theme. Without necessarily having in mind a programatic itinerary, they build discourses for recovering femininity by bringing to the fore aspects such as: delicacy and fragility, making use of subtle flashes of wit (the works of Éva Szocs) or emphasizing sensual aspects (the work Feminine attitudes belonging to Georgiana Cozma). When going beyond her own perspective, Georgiana notices the image of the woman in the various societies which deprive woman of her personality, either in the religious field (the Muslim civilization) or in consumerist societies.
The beauty of the interference of Georgiana's works with those of Andreea Szocs lies in the recovery of femininity by the two artists who have not forgotten that first of all they are women.

[1] Georgiana Cozma, *Atitudini feminine*, gresie, 1220° C, 2010
[2] *Atitudini feminine,* expoziție de ceramică și instalație video, galeria Galateea, 19.10-5.11.2012

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Eva Andrea Szocs, *You are my other half!*, porțelan
2 - Eva Andrea Szocs, *Stereotipuri,* porțelan, 2002
3 - Georgiana Cozma, *Atitudini feminine*, gresie, 2010
4 - Georgiana Cozma, *Sold!*, gresie, 2012

3

4

Ioan Sbârciu – Re-vrăjirea vederii

Pădurea de cenușă
Muzeul de artă Cluj-Napoca
14 noiembrie – 15 decembrie 2013

text de **DAN BREAZ**

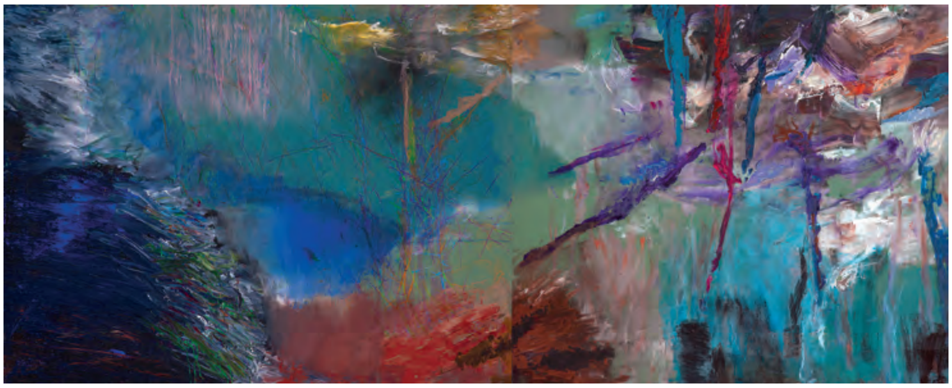
Pădurea de cenușă, prima expoziție personală a lui Ioan Sbârciu la Muzeul de Artă Cluj-Napoca, caracterizează ultimii opt ani ai activității sale artistice, vorbind în același timp despre devenirea unei întregi opere. Ioan Sbârciu este un pictor cu vocație sistemică, pentru care ideea de ruptură în continuitate are o valoare structurală în ansamblul creației sale. În acest sens, putem recunoaște la începuturile creației artistului, o fascinație a purei vizualități. Memoria primelor sale desene realiste subzistă în amprenta câtorva lucrări din anii 2006-2007, caracterizate printr-o discursivitate sobră a cromaticii formelor naturale. După acest moment, a urmat o tulburare a apelor figurativului, codificat ulterior în peliculele cromatice contrastante ale ultimelor lucrări din *Pădurea de cenușă*. Purtând numele întregului ciclu, majoritatea lucrărilor expuse reprezintă, așadar, variațiuni ale unei pictări de sine. Seria „ecranelor" care nu dezvăluie, ci lasă să se întrevadă, acceptă în aparență orice reflexie a realității, dar, de fapt, ea reasamblează logica vizualității pure, făcând-o să „funcționeze" mereu diferit. Referentul nu împrumută suprafeței sensibile a picturii decât părțile dinamice ale biografiei sale tranzitorii, adică acelea care permit continua construcție de sine a picturii, asemenea mereu reînnoitei corăbii Argo. Suprafața pânzelor joacă rolul de interfață transparentă și, asemenea unei curgeri de ape, își supune privitorul unui permanent joc al aproximărilor. De aceea, întrebarea referitoare la cât este de diferit în esență ceea ce se propagă de ceea ce se întrevede doar la suprafața oglinditoare a pânzelor sale pare să fie fundamentală atât pentru dezvăluirea, cât și pentru păstrarea misterului creației artistului. Uneori, titlurile sunt acelea care reprezintă „incizii" revelatorii în corpul ermetizant al picturii. Astfel, *Soarele negru la Roșia Montană* este o realitate pe care mai întâi titlul ne-o face vizibilă. Alteori, când titlul *Nocturnă* este mai degrabă disimulant, realitatea picturală însăși este revelatorie, dezvăluindu-l pe Ioan Sbârciu ca pe un gestualist temperat, care oferă o alternativă personală tradiției estetismului pictural românesc. Lucrările pun în valoare când un detaliu extins la suprafața unui întreg perete de expoziție, când o compoziție comprimată printr-o retorică densă, ca în lucrarea *Peisaj transilvan*, care ne dezvăluie că natura în sine este mai importantă decât natura-obiect. Cu toate acestea, Ioan Sbârciu ne prezintă adeseori natura ca impresie, ca și cum ne-ar prezenta natura-obiect, fie făcând uz de materialitatea pigmentului, atunci când redă peisajul sub forma unei abstracții, fie integrând în compoziție elemente Prin raportare la tradiția locală a unui figurativism modernist târziu, creația lui Ioan Sbârciu se carac-

1

terizează prin aceeaşi paradoxală ruptură în continuitate, câtă vreme aceasta conduce la o schimbare de paradigmă, la o reorientare a demersului modernist înspre concluziile sale contemporane. De la pictorii-profesori ai Institutului de Arte Plastice „Ioan Andreescu" din Cluj, din perioada de la începutul anilor '70, Ioan Sbârciu a preluat o anumită distanţare atât faţă de formele unui realism convenţional, cât şi faţă de convenţiile idealizante ale reprezentării peisajului. Aceasta face ca, după numeroase metamorfoze, picturalitatea subtil polemică din Pădurea de cenuşă să reaşeze astăzi peisajul transilvan într-un regim de coabitare cu dublul său abstract. Ruptura în continuitate faţă de cromatismul unor foşti colegi-profesori (Petre Abrudan, Miklossy Gábor, Abody Nagy Béla sau Andrássy Zoltán) nu constă în diminuarea importanţei cromaticului, ci în schimbarea semanticii sale, căci în pictura cea mai recentă a lui Ioan Sbârciu griurile colorate înghit adesea culori saturate, dar contragerea luminiscenţelor proaspete la esenţele lor opace nu e decât rareori totală. Integrând în discursul critic al creaţiei sale un protest faţă de distrugerea pădurilor autohtone, semnele neliniştitoare ale sacrificării „corpului verde" ne vorbesc despre aura lui mitologică, despre originile sale miraculoase. Conştient de imposibilitatea re-vrăjirii artei şi delimitându-se totodată de orice estetică a derizoriului, Ioan Sbârciu rămâne convins, în schimb, de posibilitatea re-vrăjirii vederii.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1-3 - *Pădurea de cenuşă*. Foto: Vlad Tenie



2

Summary
Ioan Sbârciu – Re-enchanting vision

Ioan Sbârciu's *The Cinder Forest*, his first solo exhibition at the Art Museum of Cluj-Napoca (14th of November – 15th of December 2013), characterizes the last eight years of his artistic activity, and also synthesizes the development of his entire work. We can recognize, therefore, at the beginnings of his artistic creation, a fascination of pure visuality, followed later by a disturbance of the figurative waters which left room, in the end, to its coding in the chromatic substance. The series of "screens" which does not reveal but gives grounds for assuming, apparently accepts any reflection of reality, but in fact it reassembles the logic of pure visuality, making it "work" differently. The referent as signifier borrows to the sensitive surface of the painting only the dynamic parts of its transitional biography, those that allow the continuous construction of the painting itself.
Reported to the local tradition of a late modernist figurative, the work of Ioan Sbârciu is characterized by a paradoxical break in continuity, as long as it leads to a paradigm shift, to a reorientation of the modernist approach of his former teachers-colleagues (Petre Abrudan, Miklossy Gábor, Abody Nagy Béla and Andrássy Zoltán) toward its contemporary conclusions. Therefore, after several metamorphoses, the subtle polemic picturality in *The Cinder Forest* relocates today the Transylvanian landscape in a cohabitation arrangement with its abstract double.
Integrating in the critical discourse of his creation a protest against the destruction of domestic forests, the disturbing signs of the scarification of the "green body" speaks about its mythological aura, about its miraculous origins. Aware of the impossibility of re-enchanting art and also delimiting his art from any aesthetic fascination for trivial, Ioan Sbârciu remains convinced of the possibility of re-enchanting vision.

3

Metamorfoze ale Japoniei postbelice. Fotograful taumaturg

Metamorfoze ale Japoniei postbelice
Muzeul de artă Cluj-Napoca, 23 ianuarie – 23 februarie 2014
Curator: Cristina Panaite

text de **DAN BREAZ**

1

Fotograful este considerat uneori un agent al extincției, pentru că transformă o realitate vie într-o „mască" mortuară. În acest sens, trecutul nu mai poate fi văzut așa cum a fost, ci doar prin instantanee care au oprit devenirea în diferite momente ale duratei sale. Expoziția *Metamorfoze ale Japoniei postbelice*, organizată de Ambasada Japoniei și Japan Foundation, în parteneriat cu Muzeul de Artă Cluj-Napoca, Consiliul Județean Cluj și Fundația ArtAct, transcende totuși, în planul discursului său muzeal, acest „statut funebru" al actului fotografic, prin estetizarea istoriei și printr-o selecție fotografică revelatoare. Astfel, diferite părți separate de corpul defunct al trecutului ne sunt puse la îndemână nu sub forma unor osuare ale ocurențelor întâmplătoare, ci sub forma unor relicvarii de semne vizuale generatoare ale unui prezent etern. În această durată, putem vedea și astăzi „soarele în ziua înfrângerii" imortalizat de Hiroshi Hamaya în 15 august 1945, la ora amiezii. Mai mult chiar, actul curativ al iluminării memoriei prin fotografie poate restitui o realitate care în momentul în care-și desfășura „filmul" acțiunii nu permitea „capturarea" calităților sale vizuale unice și relevante pentru o cunoaștere viitoare; în anii '60, de pildă, Kikuji Kawada surprindea fotografic unele efecte ale războiului care rămăseseră „invizibile" în timpul desfășurării acțiunilor militare. Cu toate acestea, estetizarea istoriei printr-un act de selecție fotografică nu ar putea fi până la capăt o formă de iluminare profană, dacă nu ni s-ar oferi și posibilitatea prospectării vizuale a unui „dincolo" metafizic, coexistent cu și chiar dependent de acel aici și acum inevitabil constitutiv actului artistic al fotografierii. În acest sens, pentru Takeyoshi Tanuma, „aripile" desfăcute ale panglicii în spatele căreia fotografia dezvăluie un cimitir îndepărtat reprezintă o îndepărtare simbolică de violența războiului. În măsura în care există un detaliu declanșator, „masca" rigidă a fotografiei se transformă de fiecare dată într-un scenariu activ, ca în cazul trupului

2

3

Summary
The thaumaturge photographer – The Metamorphoses of postwar Japan

The photographer is sometimes considered as an agent of extinction, because he/she transforms a living reality into a funeral "mask". The past cannot be seen as it was, but only through snapshots that stopped the reality's story at different times of its duration. In this sense, the exhibition *The Metamorphoses of postwar Japan* (The Art Museum of Cluj-Napoca, 23rd of January-23rd of February, 2014) transcends the "funeral status" of the photographic act, through aestheticizing history and a revealing photo selection. But this would not be all the way a form of profane enlightenment, if we would not have the possibility of exploring the visual of a "beyond" metaphysical, co-existent with and even dependent on the here and now inevitable constituents to the act of shooting. In *The Metamorphoses of postwar Japan* there are significant triggering details that turn the rigid "mask" of the photography in an active scenario. Several works of the photographers Ken Domon, Ihee Kimura, Tadahiko Hayashi, Shigeichi Nagano, Hiroshi Hamaya, Yasuhiro Ishimoto, Takeyoshi Tanuma, Shomei Tomatsu, Kikuji Kawada, Ikko Narahara, and Eikoh Hosoe contain elements that project the viewer's interest beyond what is provided for vision, releasing him/her of the seriality of surplus daily images which are ontological irrelevant. As in the case of reproducing an image of worship, the photographic multiplication of an exemplary reality seems to have the same role of expanding the abilities through which the artist becomes thaumaturge.

fără chip surprins de Hiroshi Hamaya în *Woman planting rice*, care stârnește o firească dorință de identificare a unui chip. În direcția unei îndepărtări progresive de realismul fotografic reprezentat de Ken Domon, Ihee Kimura, Tadahiko Hayashi, Shigeichi Nagano și Hiroshi Hamaya se înscriu lucrările unor artiști ca Yasuhiro Ishimoto, Takeyoshi Tanuma, Shomei Tomatsu, Kikuji Kawada, Ikko Narahara și Eikoh Hosoe, adică aceia care au promovat în anii '60 metodologiile documentarului subiectiv. Ceea ce este ascuns, disimulat sau lăsat în afara cadrului face ca astfel de fotografii să proiecteze interesul privitorului dincolo de ceea ce se oferă vederii, eliberând spectatorul de serialitatea imaginilor cotidiene excedentare, lipsite de relevanță ontologică. Expoziția *Metamorfoze ale Japoniei postbelice* demonstrează cum opera istoriei trecute, limitată prin caracterul fragmentar al cadrelor fotografice și estetizată prin selecția acestora, poate fi din nou accesibilă sub forma unui obiect colectiv. Utilizarea acestui obiect prin cercetare documentară și contemplație estetică revelează calitatea fotografului de fin negociator al părții de indeterminare care separă imaginea laică de rădăcinile sale cultuale. Ca și în cazul reproducerii unei imagini de cult, multiplicarea fotografică a unei realități exemplare pare a avea același rol de extindere a capacităților cultuale prin care artistul devine taumaturg. În calitatea lor de încorporări estetice ale unor experiențe trăite, lucrările din expoziția de fotografie *Metamorfoze ale Japoniei postbelice*, prin forța lor taumaturgică, au darul de a ne reaminti că percepția umană a propriei evoluții poate dobândi sensul deplin al reconcilierii cu frânturile unui trecut fracturat.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Hiroshi Hamaya
2 - Eikoh Hosoe
3 - Kikuji Kawada
4 - Takeyoshi Tanuma

4

Cornel Brudaşcu în anii '70

1

Portretul unei generaţii
Spaţiul Intact, Cluj-Napoca
31 octombrie – 24 noiembrie 2013
Curator: Florin Ştefan

text de **DANA ALTMAN**

Trăim o perioadă de reviriment al artei româneşti contemporane; o nouă generaţie este în centrul atenţiei comunităţii internaţionale de curatori, colecţionari şi critici de artă. În paralel sunt abordate şi analizate rădăcinile sale: anii formativi ai tinerilor artişti, mediul socio-cultural şi influenţele de natură mai profundă, cei care le-au fost mentori.
În acest context este interesant demersul curatorial de reevaluare a operei timpurii a lui Cornel Brudaşcu din expoziţia recentă de la Spaţiu Intact, Cluj-Napoca. *Portretul unei generaţii* este rezultatul unui proces coregrafiat minuţios, care explorează un teritoriu necunoscut, o revelaţie stilistică despre un artist vizual cunoscut dar care a evoluat ulterior într-o altă paradigmă. Picturile, radiografie a unei perioade experimentale încheiate în 1974 din motive dramatice şi incontrolabile, sunt foarte puţin cunoscute şi extrem de spectaculoase. Ele nu au mai fost expuse niciodată până acum, fiind achiziţionate în perioada respectivă de muzeele din Cluj, Zalău şi Galaţi: redescoperite, aceste lucrări au devenit piese ale unui mozaic recompus în cadrul unui eveniment unic în viaţa artistului, şi anume prima sa expoziţie personală. Între timp, fiecare lucrare a avut un destin separat iar tonalitatea operei artistului se schimbase radical. Iniţiativa curatorială a lui Florin Ştefan reprezintă o recunoaştere a importanţei acestei serii de picturi extrase din cercul lor închis, unde au fost create cu influenţe exterioare minime. Acesta este motivul principal al includerii lor în expoziţia *The World Goes Pop*, Tate Modern, Londra, 2015.
Împreună, picturile de la Spaţiu Intact (care vor fi incluse în expoziţia de la Tate Modern) ne dezvăluie un Cornel Brudaşcu inedit al anilor '70, un artist extrem de intuitiv, dedicat experimentelor care incorporau fotografia, posedat de nostalgia supremă şi nedeghizată a libertăţii personale. O pictură intitulată, pe tonul neutru şi bine-cunoscut al artei proletcultiste, *Tineret pe şantier*, are un subiect narativ tipic pentru arta oficială a epocii şi înfăţişează o echipă de tineri muncitori, pictată în culori aproape distonante – neon, roşu, portocaliu – care surprinde prin virulenţa tuşei. Portretul de grup *Compoziţie*, un subiect mai puţin ideologizat, are aceeaşi cromatică. Un alt portret de grup, de data aceasta păstrat în colecţia artistului, e învăluit în atmosfera unei fotografii de epocă. Sunt portretizate deopotrivă personaje reale şi foarte importante din viaţa artistului şi personaje imaginare care populeaza spaţiul pictural şi privesc concentraţi spre ceva misterios care se află în afara imaginii. Modul de realizare dezvăluie interesul artistului pentru procedeele fotografice analogice precum solarizarea sau contrastul. După experienţa revoluţiei digitale din ultimii ani, aceste procedee de modificare a conţinutului informaţional al imaginii se realizează simplu, pe orice computer. Dar în perioada aceea, asemenea procedee reprezentau o încercare de a înţelege rostul fotografiei ca un prim pas către conceptualizarea imaginii. Nemaifiind percepută drept mimesis absolut, fotografia este reinventata prin translatarea în alt mediu.
Sursele de inspiraţie sunt produsul imaginarului social sau al mediului artistului (munca pentru construirea societăţii comuniste, şantierul, un portret de grup, un chitarist). Întrucâtva, temele se pliază pe principiile artei proletcultiste care accentua permanent importanţa grupului în raport cu individul, în contextul istoriei. Personajele lui

2

Brudașcu, în mod paradoxal, sunt extrem de diferite prin dinamica lor compozițională, fiind reprezentate într-o poetică estetizantă, experimentală și procesată pentru a fi defulată. Dinamica grupului devine expresia unui cronotop specific pe care imaginile încearcă să îl capteze din perspective diferite.
În anii '70 cultura pop era în vogă, fiind înainte de toate o reacție la esoterismul promovat de expresionismul abstract și o celebrare a culturii populare. Artiști precum Lichtenstein, Rosenquist, Warhol foloseau tehnici de artă comercială în culori puternice și prezentau ceva cotidian, personaje de benzi desenate, actori sau muzicieni faimoși, obiecte de consum. Cornel Brudașcu însuși mărturisește că avea acces ocazional la revista Popcorn și la alte publicații occidentale care promovau un anume tip de imagine saturată de culoare a societății supercomerciale, ce contrasta cu cenușiul cotidian al vieții din România comunistă. Ele reprezentau subliminal o sursă de inspirație și, posibil, speranța unei existențe alternative la care artistul nu avea acces, datorită timidității sale congenitale, dar și din cauza imperativului istoric. Observația esențială constă însă în faptul că pictura lui Cornel Brudașcu este departe de a-și apropria locurile comune ale artei pop; în aceeași masură, structura personalității artistului român este foarte îndepărtată de fenomenul cultural seminal pe care l-au celebrat excesele lui Andy Warhol. E posibil ca paginile revistei *Popcorn* să fi reprezentat un refugiu și concomitent un subterfugiu în care individualitatea lui Brudașcu își regăsea imaginile care îi ofereau deopotrivă oportunitatea de a interpreta într-un alt sistem semiotic subiectele ideologizate ale epocii cât și cea de afirmare a libertății personale. Indiscutabil, schimbarea de paradigmă vizuală se conturase deja.
Abandonând mimetismul picturii hiperrealiste, în cuminţenia sa academică, artistul român simte nevoia de experimentare și, în virtutea nevoilor și a intuițiilor sale personale, creează ceva special, deopotrivă sincron și marginal cu fenomenul pop. O evoluție către realismul conceptual îi va schimba modul de reconfigurare a unei realități apăsătoare.
Lucrările expuse la Spațiu Intact din Cluj sunt expresia estetică a unei metamorfoze existențiale emoționante care înregistrează un moment de tranziție al avatarului personal dar și al unei întregi generații.

New York, februarie 2014

3

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Brudașcu, *Portret de grup*, 1970
2 - Spațiu Intact 2
3 - Brudașcu, *Portret*, 1970s
4 - Brudașcu, *Compoziție*, 1970

The Portrait of a Generation Cornel Brudaşcu in the 70s.

The Process of a Generation
Spaţiul Intact, Cluj-Napoca
Curator: Florin Ştefan
October 31 – November 24, 2013

text by DANA ALTMAN

We live through a period of success for contemporary Romanian artists; a new generation has become the focus of the international community of curators, collectors and critics. Simultaneously, its roots are discovered and analyzed: the formative years of the young artists, the social and cultural environment, as well as the more profound influences of their mentors. In this context, the curatorial attempt to reevaluate the early work of Cornel Brudaşcu from the recent exhibition hosted by Spaţiu Intact proves interesting. *The Portrait of a Generation* is the result of a minutely choreographed process exploring uncharted territory, a stylistic revelation for a visual artist who later evolved within a different paradigm. The paintings are the radiography of an experimental period ended in 1974 due to dramatic and uncontrollable reasons; mostly unknown, they are extremely spectacular. They have never been on exhibit until now, having been acquired at the time by the museums of Cluj, Zalău and Galaţi; rediscovered, they became pieces of a puzzle recomposed within a frame unique to the artist, namely his first solo exhibition ever. In between, each painting had a separate destiny since the tonality of the artist had changed in radically. Florin Ştefan's curatorial initiative represents an acknowledgment of the importance of this series of paintings, removed from their closed circle where they had been created with minimal external influence. This is the main reason of their inclusion in the exhibition, *The World Goes Pop*, Tate Modern, London, 2015. Together, the paintings exhibited at Spaţiu Intact (to be included in the Tate Modern exhibition) present an unknown Cornel Brudaşcu of the 1970s. An extremely intuitive artist, he experimented by incorporating photography and was possessed by the supreme and undisguised nostalgia of individual freedom. A painting entitled in the neutral and well-known tone of the proletcult artwork, Youth on a Working Yard, has a typically narrative subject characteristic for the official art of the period: a team of young workers painted in disharmonious colors – neon, red, orange – shocks the viewer by the painterly virulence. The group portrait Composition, a less ideologically driven topic, shares the same colors. Another group portrait, this time from the artist's collection, has the atmosphere of a period photograph. Real characters, very important to the artist, populate the pictorial space together with imaginary ones, watching with intense focus something outside the image. The manner of painting shows the interest of the artist in the analogue photographic processes, such as solarization and contrast. After the experience of the digital revolution, such processes which change the informational content of the image can be easily completed on any PC. But during the 1970s, they represented a way to understand the purpose of photography as a first step toward the conceptualization of an image. Photography was reinvented by translating it into a different medium, mainly by not defining it as absolute mimesis.

The sources of inspiration are the product of the social imaginary and of the artist's milieu (the work to build a communist society, the working yard, a group portrait, a guitar player). Most themes belong to the imaginary of the proletcult art which continued to stress the importance of the group as opposed to the importance of the individual. Brudaşcu's characters though are extremely different due to their compositional dynamics; they are represented through the filter of an aestheticized and experimental poetics and processed only to be ultimately purged. The group dynamics becomes the expression of a specific space-time the images attempt to capture from various perspectives.

In the 1970s pop culture was fashionable, being first and foremost a reaction to the esoteric view promoted by Abstract Expressionism, as well as a celebration of popular culture. Artists such as Lichtenstein, Rosenquist and Warhol used commercial art techniques and presented every day events, comic book characters, famous actors or musicians, consumer goods. Cornel Brudaşcu himself confessed he occasionally received Popcorn and other magazines from Western Europe promoting a certain type of colorful imagery of the super-commercial society, in sharp contrast with the every day gray life of communist Romania. They subliminally represented a source of inspiration and possibly the hope of an alternative existence to which the Romanian artist had no access due to both his congenitally shy nature, as well as the historic imperative. The essential observation though is that Cornel Brudaşcu was far from appropriating the common themes of pop art; in the same time, the structure of the Romanian artist's personality was not in accordance with the seminal cultural phenomenon celebrated by Andy Warhol's excesses. The pages of Popcorn magazine may have represented simultaneously a refuge and a subterfuge in which his individuality found the images offering both the opportunity to reinterpret in a different semiotic system the ideological subjects of the era, and to assert individual freedom.

Undoubtedly, the shift of visual paradigm was under way. Having abandoned the mimetism of hyper-realist painting in its academic obedience, Brudaşcu felt the need to experiment; following his needs and personal intuitions, he created something special, simultaneously synchronic and marginal to the pop phenomenon. His further evolution towards conceptual realism would change his way to reconfigure the cumbersome reality. The paintings exhibited at Spaţiu Intact are the artistic expression of the moving existential metamorphosis which records a transitional moment of the personal avatar, as well as of the whole generation.

New York, February 2014

4

Premiile pentru pictură ale Saloanelor Bucureşti 2013

Centrul Artelor Vizuale, Bucureşti
15 ianuarie 2014

text de **MAGDA PREDESCU**

În cadrul Salonului Arte în Bucureşti, ediţia a IV-a, premiul pentru pictură oferit de UAP România a fost obţinut de Marius Barb, iar premiul pentru pictură oferit de Filiala Bucureşti – de Mircea Vasile Murivale. Mircea Dragomirescu şi Andreea Albani au obţinut premiul pentru tineret. Utilizând arhivarea ca procedeu artistic, Vasile Mureşan Murivale lucrează, de ani buni, la un atlas antropologic al lumii artei din România. Filmele realizate în timpul evenimentelor culturale i-au permis acestuia să extragă zeci de mii de fotograme care alcătuiesc în prezent o bază de date modulară, o arhivă discontinuă, caracterizată de nenumărate posibilităţi de combinare. Artistul arhivist nu a instituit o naraţiune unică ci, în funcţie de circumstanţe, extrage anumite chipuri, le redimensionează prin utilizarea altor procedee artistice şi le plasează pe diferite tipuri de suport într-o nouă combinaţie posibilă. În vara anului trecut, în expoziţia personală Rude divine, fotogramele au migrat pe obiecte cotidiene, umile, declasate, pe care artistul le-a adus în galerie.
În cadrul Salonului Anual de Pictură au obţinut premii Florin Mocanu (premiul pentru pictură acordat de UAP România), Mircea Vasile Mureşan (premiul pentru pictură oferit de Filiala Pictură Bucureşti), Loredana Dragne şi Marina Căpăţână (premiul pentru tineret oferit de Filiala Pictură Bucureşti). Deşi marcat de prezenţa covârşitoare a tinerilor, Salonul Anual de pictură a expus artişti contemporani din toate generaţiile. Prin definiţie eterogen, juxtapunere de individualităţi creatoare, Salonul a reuşit să contureze posibile zone de coerenţă prin termeni-umbrelă generali şi generoşi – portret/autoportret, abstracţie, geografii personale – care au definit spaţiile expoziţionale de la galeria Simeza (curatori Marilena Preda Sânc şi Lisandru Neamţu), Căminul Artei – CAV (curator Cosmin Paulescu) şi Orizont (curator Marius Burhan) din Bucureşti.
Selecţia din 2013 a consemnat, o dată în plus, revirimentul picturii, însă ca tehnică artistică hibridă, care permite oricând migrarea spre obiect, instalaţie şi artă video, fapt vizibil mai ales în zona de abstracţie care a punctat discret diferitele variante ale figurativului.
Tematica (autoportretul, geografiile personale) au plasat Salonul sub semnul subiectivităţii creatoare. Lucrările au fost prezentate ca discursuri identitare în care funcţia Autor se manifestă prin detalii simptomatice, elemente recognoscibile din traseul artistic, fantasme definitorii pentru un individ. În ficţionalizarea Sinelui s-au regăsit coduri din pictura ultimelor decenii – tendinţe neo-expresioniste (prin figurativul gestual), elemente de trans-avangardă (voinţa de a neglija regulile compoziţiei, figuri groteşti, deformate, senzualitate cromatică), deconstrucţia (în special prin citaţionism, fără să se ajungă, însă, la lucrări suprasaturate de referinţe erudite), hiperrealism (detaliul supradimensionat care conturează o atmosferă ireală), noua figuraţie (mitologii cotidiene, prezenţa unor elemente provenind din estetica fotografiei, cinematografiei, benzii desenate, afişului), abstracţia revizitată – elemente care prin decantare treptată au putut fi transformate într-un stil personal.
Prezenţa artiştilor din generaţii diferite a schiţat genealogii, discursuri paralele care au interferat, recurenţe, variaţii, evoluţii. Momente de sinteză, Saloanele organizate la sfârşitul anului 2013 au surprins cadrele între care au fost posibile experimentele ultimelor decenii, construind, prin chiar acest fapt, o constantă de grup.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1-2 - Imagini din Saloanele bucureştene 2013.
Foto: UAP

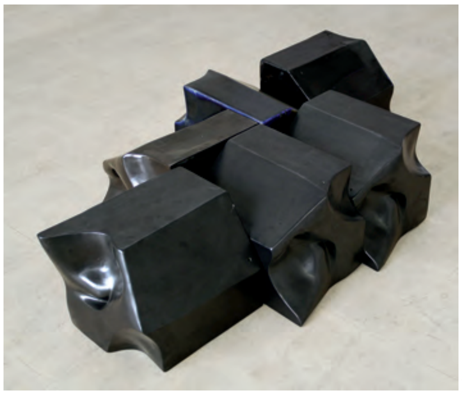
1

2

Amprente ceramice

Amprente
Galeria Galateea, București
21 martie – 10 aprilie 2014
Curatoare: Aniela Ovadiuc și Georgiana Cozma

text de **RUXANDRA GAROFEANU**


1

Mi-a fost dat să accept o sarcină deloc ușoară, aceea de a mă întoarce în deceniile 7 și 8 ale secolului XX, la un domeniu considerat de mulți drept „o nișă a artelor plastice" și anume la ceramică. (Re)Dobândind în termeni record un prestigiu binemeritat, Galeria Galateea, submarinul galben cum o poreclisem noi datorită „clanței" de la intrare, salvată ca prin minune din valul epurărilor de pe lista UAP, și-a consacrat în exclusivitate programul artelor focului. Printre ultimele manifestări se numără cea intitulată "Amprente" destinată unor nume importante din deceniile sus citate. Nume purtate de ceramiști cu carieră întreruptă brusc, la vârsta maturității creatoare, unii chiar prin trecerea în neființă (Costel Badea,Tereza Panelli Bubă), alții prin incapacitatea de a mai lucra (Dumitru Rădulescu).
Lucrările lor, amprente singulare în spațiul amintit, nu sunt din păcate dintre cele mai reprezentative, mă refer în special la Badea și Rădulescu, dar când afli cu cât efort și sacrificiu au fost reperate în haosul muzeal existent la noi, de către cele două curatoare Aniela Ovadiuc și Georgiana Cozma, te dai bătut și le tratezi cu admirație ca și cum ai privi exemplarele de excepție cuvenite. Colaborarea cu MNAC, în cazul de față, face parte dintr-un proiect ce dorește prezentarea școlii moderne de ceramică în complexitatea ei, ne ținând cont de numeroasele pierderi, începând cu colecțiile muzeelor și sfârșind cu dezastrul din faimoasele (odinioară) tabere de ceramică. Muncă, perseverență, ambiție, îndrăzneală, perfecționism, experimentare, adaptabilitate, iată pe scurt caracteristicile unui fragment din durata vie a creativității românești. Privind ansamblul expozițional de la Galateea nu simțim deloc constrângerile ideologice. Le știm unii dintre noi dar azi, din fericire, nu se mai citesc. Generația D.Rădulescu, Costel Badea, Tereza Panelli, Vasile Cercel este generația unor pelerini către absolutul frumuseții, care au știut să treacă peste dificultăți și obstacole. Am lăsat de o parte pe Cristina Russu, Lucia Maftei, Daniela Făiniș, Mircea Spătaru pentru că unii dintre ei se încadrează într-o nouă pleiadă de creatori iar alții au exersat episodic pasiunea pentru argilă, gresie, caolin… Cristina Russu, în ipostaza de față (căci cercetările ei se diversifică neîncetat, ține cont de multiplele experimente realizate pe plan internațional, e la unison cu o parte din ele) se îngrijește să plăsmuiască himerele unui alt univers, are cutezanța (cu câte eșecuri?) fabricării acelor fragile imagini în care lumea e filtrată prin enigmatice transparențe, transformându-le mai mult în oglinzi ale sinelui decât în oglinzi ale lumii adevărate.
Totul exprimând preferințele spre un anume demers plastic perfect adaptat spațialității, unei dinamici în continuă schimbare.
Altcumva, deși folosește același material: porțelanul, reacționează colega sa de breaslă Daniela Făiniș. Lumea vegetală, care o captivase cândva, pare părăsită în favoarea figurii umane. Nu e prima nici ultima încercare. Caută să obțină maxima expresivitate a porțelanului într-un fel care depășește limitele cunoscute, care nu ține cont de traiectorii urmate, chiar bătătorite. Fizionomia e redusă

2

2

3

la un singur semn apt să exprime totul. O notă de mister învăluie acest limbaj metaforic. Tot porţelan foloseşte şi Mircea Spătaru, reprezentat în expoziţie printr-unul din nenumăraţii martiri anonimi plăsmuiţi în chip premonitoriu, în preajma evenimentelor din decembrie '89 şi expuşi atunci apoteotic la Sala Dalles. Anii petrecuţi în învăţământul universitar, la catedra de ceramică a Institutului clujean de arte, numit pe atunci Ion Andreescu, l-au făcut să manevreze acest delicat material omologându-l materialelor folosite în sculptură. S-a făcut un transfer extrem de viabil, fără nicio pierdere a calităţii, dintr-un domeniu într-altul.
Dimpotrivă, a câştigat porţelanul. S-a mlădiat înăsprindu-se prin botezul focului. Mă întorc la generaţia lui Costel Badea, deşi ca vârstă Spătaru nu se distanţa decât din punct de vedere al preocupărilor predominate. Badea a fost un fel de şef de şcoală, teoretic a avut mulţi emuli. Din păcate, lucrarea prezentă în expoziţia *Amprente* nu îi defineşte fantezia debordantă împletită cu un umor ingenios, spiritul dezinvolt şi nereţinut de obstacole, capabil să atace cu brio teme inspirate din lumea zoomorfă. Nici măcar incontestabile calităţi de meşteşug nu sunt puse în prim plan, chiar dacă Badea a ştiut întotdeauna să le absoarbă în conţinutul lucrării, făcându-le subînţelese, nebătătoare la ochi. La fel mi s-a părut şi Dumitru Rădulescu, nepus în valoare aşa cum merita. Asta nu înseamnă că îi mustru pe curatori ci atrag atenţia doar celor ce intră pentru prima dată în contact cu numele şi creaţia lor. Aducerea la lumină a acestor artişti pierduţi în negura timpurilor este un act obligatoriu.
Nu aspectul luxuriant al vieţii ci un anume ascetism e practicat de Rădulescu în perioada din care provine lucrarea. Nu există linii convulsive, tentaţii decorative, ci predomină dorinţa de a modela puternic forma, a o decanta în chip armonic. De altfel, a existat în epocă (anii '60), după o perioadă de minimalizare a ceramicii, asfixiată de exemplele folclorice, împinsă spre un decorativism factice, lipsit de esenţă, o întoarcere la originea arhetipurilor, pe de-o parte, şi o încercare de evadare în lumea sculpturii pe de-alta. Ambele au fost benefice. şi pentru că tot pomenesc despre experienţa sculpturii, să ne oprim la lucrarea Terezei Panelli Bubă, extrem de cuvântătoare în sfera reuşitelor ei. E o creaţie modulară, care se îmbina foarte bine cu arhitectura timpului, speculând la maxim valenţele alb-negrului. În cazul de faţă doar ale negrului, antrenat pe pista registrului lucios şi mat. Nimic intimist, o linişte şi un calm care ne scot din dimensiunile cotidianului. Aproape alături, dar la altitudinea unui soclu, se află, în aproape aceeaşi gamă cromatică, lucrările Luciei Maftei. Naturaleţea pe care o exultă, în pofida lucrului sisific, ascuns cu dibăcie, este o primă caracteristică. Te întrebi necontenit dacă această împletire osmotică a fost făcută manual (porţelan colorat în masă), de o fiinţă umană sau dacă n-au intervenit forţele celeste. Nu ştii dacă în chip ironic a pus titlurile de *Tribună*, *Învingători* sau a încercat să reprezinte simbolic aceste realităţi. Din câte o cunosc, cred că a fost vorba de o tratare parodică a uneia din multiplele manifestări patriotarde, care aveau loc în lumea infestată de dogmele comunismului. Al 8-lea expozant, al cărui nume l-am pomenit la început, este Vasile Cercel cu două coloane monumentale, în stilul amintit când ceramica s-a apropiat de sfera sculpturii. Monumentalitate conţinută, nu declamatorie, şi rafinament cromatic sunt două trăsături ce impun de la prima vedere. Ele vin să susţină întregul discurs expoziţional pe care l-am admirat de când am păşit în sală. O pledoarie concisă dar extrem de convingătoare în favoarea ceramicii realizate la noi, în ultimele decenii.

4

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Tereza Bubă-Panelli, *Tatu*, detaliu din compoziţie din şase piese, faianţă glazurată, fiecare piesă: 40 x 30 x 30 cm; 1973
2 - Imagine din expoziţia *AMPRENTE*
3 - Cristina Popescu-Russu, *Şapte vise*, detaliu, porţelan, fiecare piesă: 21 x 50 x 50 cm; 1986.
4 - Costel Badea, *Fruct II*, gresie glazurată, 55 x 40 x 30 cm; 1981.
5 - Mircea Spătaru, *Portret cu lacrimi albastre*, porţelan angobat; 112 x 42 x 24 cm

5

Use at your own risk

1

Victoria Art Center, București
Artiști: Cesar Escudero Andaluz (ES), Davide Bevilacqua (IT), Alberto Boem (IT), Alessio Chierico (IT), Chiara Esposito (IT), Rosemary Lee (US), Jaak Kaevats (EE), Mihaela Kavdanska (BG), Veronika Krenn (AT) & Vesela Mihaylova (BG), Oliver Kellow (AU), Nina Mengin (AT), Ivan Petkov (BG), Marie Polakova (CZ) & Veselina Dashinova (BG/UK) & Jan Spurny (CZ), Maša Jazbec (SI), Ioan Cernei (RO), Fabrizio Lamoncha (ES)
6-29 martie 2014

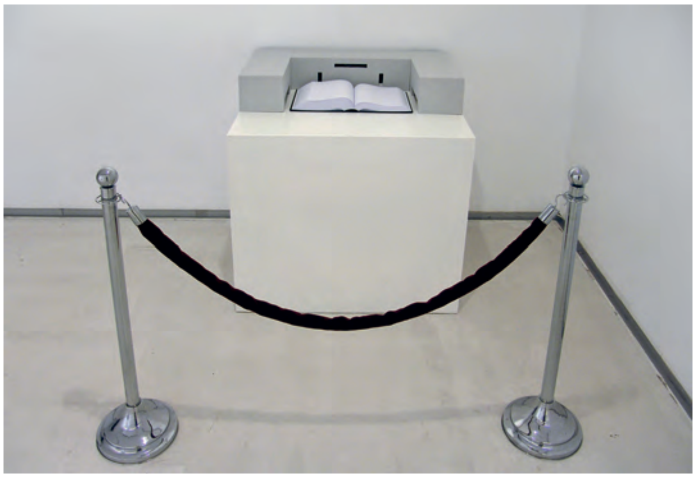
2

Use at your own risk este o expoziție de artă interactivă compusă din lucrări participante la festivalul Ars Electronica, în 2013. Toate proiectele au fost dezvoltate în cadrul programului de masterat Interface Cultures Lab, din cadrul Universității de Arte și Design din Linz. Lucrările prezentate la București au fost foarte variante, de la artă multimedia, audio-video și până la performanțe food-art.

Artistul bulgar Ivan Petkov a expus *A Day In A Life*, o carte care se rasfoia singură de-a lungul unei zile lumină, de la răsăritul până la apusul soarelui... o reflecție asupra unui timp revolut, când viețile oamenilor se desfășurau conform unor ritmuri (rituri) naturale.
Arnulf Rainer for digital performers este o instalație computerizată a lui Alessio Chierico, o reinterpretare în cheie „simfonică" a cunoscutului experiment filmic al artistului austriac Peter Kubelka. Chierico a preluat cadrele monocrome (albe și negre) aranjate în ordine secvențială, ale filmului realizat de Kubelka în 1960, pe care le-a „impus" în timp real, ca partitură binară silențioasă, unei orchestre de computere, dirijate de un alt computer.
Digital HourGlass este o lucrare în formă de clepsidră a artistului australian Oliver Kellow,

3

4


5

creată din doua becuri edisoniene unite între ele. Când becul superior se va stinge, cel de jos urmează să se aprindă.
Dar, spre deosebire de o clepsidră clasică, nu vom şti când anume se va produce această schimbare. Vizitatorii pot doar să grabească acest proces, printr-un dispozitiv care „stresează” filamentul becului. Lucrarea este o simplă reamintire a faptului că, deşi timpul şi energia curg într-un flux continuu, oamenii pot, totuşi, să le altereze.
Performanţe gastronomice bazate pe energia calorică a alimentelor (Davide Bevilacqua), o masă de mixaj muzicală care produce sunete în funcţie de aciditatea fructelor (Veronika Krenn, Vesela Mihaylova), animale de companie microscopice pentru bacterii (Marie Polakova), o sculptură fonică (Alberto Boem), o performanţă coregrafică multimedia (Mihaela Kavdanska), o casă de lemn în miniatură care răspunde la orice ciocănit, Huis clos (Maša Jazbec, Ioan Cernei, Fabrizio Lamoncha), o plantă care îşi controlează propriu-i zbor (Chiara Esposito), reprezintă o parte doar a acestei expoziţii interactive, ale cărei lucrări trebuiau nu doar văzute, dar şi direct „încercate”.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Davide Bevilacqua, *Zuerst kommt das Fressen, dann kommt die Moral*, 2013, performance. Foto credit: Victoria Art Center
2 - Veronika Krenn & Vesela Mihaylova, *Acidable*, 2013, performance. Foto credit: Victoria Art Center
3 - Ioan Cernei, Maša Jazbec, Fabrizio Lamoncha, *Huis Clos*, 2011. Instalaţie interactivă. Foto credit: Victoria Art Center
4 - Chiara Esposito, *The dream of flying*, 2013. Foto credit: Victoria Art Center
5 - Ivan Petkov, *A Day In A Life*, 2013. Foto credit: Victoria Art Center
6 - Alessio Chierico, *Arnulf Rainer for digital performers*, 2013. Foto credit: Victoria Art Center
7 - Oliver Kellow, *Digital HourGlass*, 2013. Foto credit: Victoria Art Center

6

7

#4 EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE
Exhibitions abroad

Richard Hamilton

Tate Modern, Londra
februarie – mai 2014

text de **ILEANA PINTILIE**

Retrospectiva *Richard Hamilton* este un eveniment cultural de mare interes al acestui sezon la Londra și are meritul de a aduce sub un spot de lumină creația unuia dintre cei mai incitanți artiști contemporani britanici, recent dispărut. Recuperarea unui artist provocator, o figură emblematică nu numai pentru neoavangarda britanică dar și pentru scena internațională, apare ca o întreprindere complexă, mai ales că retrospectiva de la Tate Modern a fost secondată de o altă expoziție dedicată artistului la Institute of Contemporary Art, un spațiu de artă de care Hamilton și-a asociat numele, împreună cu The Independent Group, la care a luat parte în anii 1950.
În timp ce la ICA au fost re-create două dintre proiectele lui curatoriale din anii 1950, intitulate *Man, Machine and Motion* și *an Exhibit*, prezentând ideile lui în ceea ce privește relația cu tehnologia sau cu spațiul expozițional, la Tate Moderne a fost recuperat artistul Hamilton, cu o operă complexă, multistratificată, cu practicile sale curente și modul în care se documenta, acumulând ample informații din presă, din dorința de a fi cât mai implicat în actualitate.
Pentru cei mai mulți Hamilton este cunoscut pentru lucrarea sa *Just what ist that makes today's homes so different, so appealing?*, considerată de regulă ca prima lucrare a artei pop și realizată sub formă de colaj pentru catalogul expoziției *This is Tomorrow*, din 1956, de la Whitechapel Gallery din Londra. Această lucrare concentra în interiorul compoziției ei o multitudine de stereotipuri referitoare la noua societate de consum, ce lua naștere în anii 1950, privite de artist cu o nedisimulată ironie. De altfel, ironia l-a însoțit mereu în creația lui, dar această ironie debordează mai ales în „The Fun House”, un fel de ambient realizat împreună cu doi arhitecți pentru expoziția *This is Tomorrow*, reconstituit pe deplin în actuala retrospectivă. Hamilton decorase acel spațiu cu imagini în stil Hollywood, cu reproduceri după opere celebre, cu iluzii optice, iar un difuzor răspândea hituri celebre. Lucrările lui din perioada artei pop explorează ideile convenționale despre frumusețea feminină sau masculină, despre mediul ambient sau despre obiecte fetișizate cum ar fi un aparat de radio, un telefon etc.
Artistul explorează universul urban ce înconjoară diverse „specimene” precum un politician, un astronaut, un sportiv, punând în lumină mereu noutatea, inspirată din revistele îndrăznețe de actualitate. Seria dedicată unor personalități adună laolaltă figuri contestate – un politician aparținând partidului laburist britanic, prezentat ca un monstru dintr-un „filmland” alături de celebrități admirate cum ar fi Marilyn Monroe. *My Marilyn* selectează ca într-un colaj diferite imagini ale actriței în niște secvențe spontane realizate pe o plajă și preluate după fotografii-contact cenzurate de ea însăși, oferind astfel un ansamblu de aspecte neconvenționale, deschise, „în lucru”, impresie sugerată de nenumăratele marcaje aplicate asupra imaginilor.

1

Richard Hamilton uimește prin inventivitatea cu care re-creează imaginea, saturată de informație, dar, în același timp, corespunzând exigențelor contemporane pentru noutate. Într-o serie celebră de lucrări el este inspirat de un fapt divers de scandal, și anume arestarea temporară a lui Mick Jagger pentru deținere de droguri (*Swingeing London).*
Utilizând fotografii din presă, care păstrau caracterul de spontaneitate specific acestui mediu, Hamilton se dedică faptului divers punând în discuție conservatorismul unei anumite părți a societății britanice. El are meritul de a fi introdus în creația lui imagini din mass-media, o noutate certă pentru acea perioadă. Fotografiază imagini difuzate pe canalele de TV despre împușcarea unor studenți demonstranți din Ohio, în timp ce protestau împotriva războiului din Vietnam, transformând informația și modul de adresare către alți receptori. Fascinația pe care a exercitat-o noul asupra lui Hamilton s-a materializat în seria de lucrări dedicate arhitecturii și designului, semne de marcă ale contemporaneității. În acest sens el preia forma unor obiecte casnice, de preferință ale mărcii Braun, pe care o admira și le transformă în obiecte-fetiș ale picturilor sale, devenite însă naturi moarte instaurând o nouă tipologie (prăjitorul de pâine Braun etc). Alteori se lasă fascinat de perfecțiunea arhitectonică a Muzeului Guggenheim din New York, cu un gând plin de admirație pentru arhitectul Frank Lloyd Wright. Din ce în ce mai dematerializate, picturile lui își apropriază eleganța și stilul sobru al arhitecturii și design-ului contemporan în seria de lucrări dedicate „interioarelor”, sesizând însă aspectele legate de înstrăinarea omului într-un astfel de spațiu perfect.
De la ironia plină de bunăvoință față de o societate de consum, care tindea să fetișizeze obiectul devenit un gadget și care își dezinhibă dorințele mult timp reprimate, de la poziția sa de visător utopic din anii 1950, artistul ajunge un critic activ, în anii 1980, al societății britanice conservatoare și materialiste, care a adus cu sine o stare generalizată de depresie. Invitat să creeze *Four Rooms*, el realizează o cunoscută instalație intitulată *Treatment room*, inspirată din atmosfera

2

insipidă, vag lugubră și depersonalizată a sălilor de așteptare a spitalelor. Un fel de masă-pat, pe care se poate imagina un pacient, se află imediat sub un monitor TV suspendat, care o arată pe Margaret Thatcher vorbind probabil despre stabilitate, de vreme ce imaginea nu este însoțită de sunet.
În aceeași perioadă el s-a interesat de conflictul din Irlanda de Nord, ce a adus față în față loialiștii cu separatiștii irlandezi (faimosul grup IRA), de confruntările dintre ei și de intervenția trupelor britanice pentru menținerea ordinii în regiune. În acest gen de lucrări Hamilton a utilizat primele imagini asistate de calculator pentru a crea reprezentări fidele, dar de mari dimensiuni, ale personajelor preluate din presă.
Încă din anii 1960 Hamilton a descoperit prin intermediul lui Roy Lichtenstein aparatul foto polaroid, apreciat pentru calitățile lui de spontaneitate și rapiditate în producerea imaginilor. Acest aparat i s-a părut potrivit pentru o serie de autoportrete lipsite de orice fel de sofisticare, în care a căutat deliberat imaginea-reprezentare cea mai banală. Ulterior a început să combine diferite modalități de înregistrare a imaginilor cu ajutorul aparatului polaroid cu gesturi picturale, rezultatul obținut fiind surprinzător de interesant.
Retrospectiva *Richard Hamilton* are meritul de a restitui integral opera semnificativă a unuia dintre cei mai importanți artiști britanici, martor al instalării unei societăți dinamice încă din anii 1950, dar și al transformărilor semnificative prin care aceasta a trecut de-a lungul mai multor decenii. Creator îndrăzneț și inovator, spirit critic și ironic, Hamilton apare solidar cu această societate, al cărei martor fidel a fost.

3

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - *My Marilyn*, pictură, tehnici mixte incluzând fotografie
2 - *Swingeing London*, pictură, tehnici mixte pe bază de fotografie
3 - *Treatment room*, instalaţie, dimensiune variabilă, incluzând un monitor TV
Foto credit: Ileana Pintilie

Hannah Höch – Dadaista

5

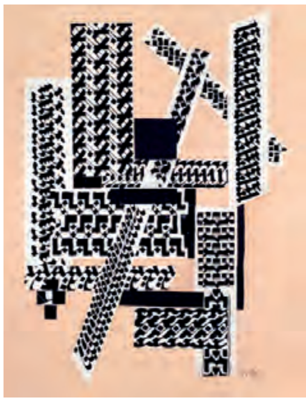
Hannah Höch
15 ianuarie – 23 martie 2014
Whitechapel Gallery, Londra
http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/hannah-hch

text de **CRISTINA BOGDAN**

1

2

3


4

Nu se știe niciodată prea mult despre femeile cărora le place să se joace. În artă, vrem încă să credem că femeile sunt muze sau demoni și, atunci când se joacă cot la cot cu bărbații, intră în istoria artei ca neveste sau, dacă au noroc, ca partenere. Și, atunci, faptul că Hannah Höch a știut toată viața să se joace a fost o descoperire incredibilă pentru toți cei cărora Whitechapel Gallery le-a dat voie să intre pentru o clipă în universul ei.
Expoziția reunește colaje pe care Höch le-a făcut de-a lungul vieții. Se spune că ea a inventat colajul, împreună cu partenerul ei Raoul Hausmann.
În spiritul Dada, originalitatea nu prea contează, mulți artiști colaborau sau nu își semnau lucrările, deci probabil nu are prea mare importanță cine a fost primul.
Cert este că Höch a început să confrunte între ele imagini și fragmente de imagini provenite din surse mass-media ca răspuns la preocupările pe care le dezvoltase lucrând în lumea modei. Și-a dat seama destul de repede că mixul de imagini din presă era orice numai nu inocent, mai ales în anii tulburi de după Primul Război Mondial în Germania. A răspuns la un mesaj politic voalat, aparent compus coerent, cu descompuneri în pattern-uri sau cu recompuneri ireverente ale unor scene deja iconice. Ca Hausmann, Ball sau Heartfield, și Höch a expus complicitatea între puterea politică și cea financiară, punând astfel întrebări neliniștitoare despre adevăratele surse ale crizei economice. A cultivat un tip de grotesc cu gust, tipic Dada, pe care mulți încearcă să-l reproducă în ziua de azi, pentru că promite să lucreze la un nivel subliminal. Putem totuși să presupunem că impactul unui colaj în epoca în care se defineau montajul, imaginea dialectică și abstractul în artă, era superior celui pe care îl poate avea acest tip de imagine azi. Ce e surprinzător atunci când vezi lucrările lui Höch una după alta, regrupate uneori tematic și, în general, fără o evoluție remarcabilă, este că reușesc să-ți transmită o anumită atitudine față de politic și față de viață în general pe care colajul ca metodă nu face decât s-o stabilizeze, s-o unifice. Höch n-a avut nevoie să lucreze în alt mediu – colajul a devenit pentru ea un fel de a fi.
În plus, cu un fizic particular și o sexualitate care încă năștea controverse în prima parte a secolului 20, Höch a fost poate în mod natural unul din primii artiști care au abordat frontal imaginea femeii moderne. Cele mai multe colaje și autoportrete asamblează referințe tribale, fragmente de corp, bucăți de texte din ziare și reclame, dar și forme abstracte, într-o încercare mai mult ludică decât critică de a arăta multiplele fațete ale feminității. Dar orice joc e jumătate tragedie, iar ochii femeilor din colajele ei revendică mereu dreptul de a fi altfel.
În a doua jumătate a secolului, Höch a sistematizat acest tip de imagini în seria *Dintr-un muzeu etnografic*. Poate că cea mai simplă lecție pe care o înveți atunci când decupezi lumea este că nimic nu e definitiv, în special ierarhiile. Höch pleacă de la imaginea femeii pentru a destabiliza imaginea omului în general, autoproclamat centrul universului.
Lucrările ei continuă să fie elocvente în spațiul contemporan pentru că rezonează cu idei post-moderne – adică idei care atacă modernismul. Höch face parte din acea tradiție a moderniștilor care au subminat modernismul din interior, pentru a fi primiți de generația următoare ca unul de-al lor.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - *Ohne Titel (Aus einem ethnographischen Museum)*/ Untitled (From an Ethnographic Museum); 1930, Collage, 48,3 x 32,1 cm, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg Photo: courtesy of Maria Thrun
2 - Aus der Sammlung: Aus einem ethnographischen Museum / From the Collection: From an Ethnographic Museum), 1929, Collage and gouache on paper, 26 x 17,5 cm, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh Bequeathed by Gabrielle Keiller, 1995
3 - *Um einen roten Mund* / Around a Red Mouth, c. 1967, Collage, 20,5 x 16,5 cm, Collection of IFA, Stuttgart
4 - *Rohrfeder Collage* (Reed Pen Collage) 1922, Collage 28,5 x 22 cm Landesbank Berlin AG
5 - *Kleine Sonne* / Little Sun, 1969, Collage, 16,3 × 24,2 cm Landesbank Berlin AG

The Business of the Shovel

The Way of the Shovel: Art as Archeology
Museum of Contemporary Art Chicago
noiembrie 2013 – martie 2014
Curator: Dieter Roelstraete

text de **ADRIANA OPREA**

1

Filosof de formaţie, Dieter Roelstraete este curator şi autor al câtorva eseuri interesante despre arta contemporană (cum ar fi, printre altele, *On Business: On the Unbearable Lightness of Art*, un text despre noua condiţie a muncii ca stare de a fi mereu prins, ocupat, deci ca negare a muncii efective în lumea profesională a artei de azi).
Fiind curator la Museum of Contemporary Art din Chicago, Dieter Roelstraete a semnat recent o expoziţie-eseu despre conştiinţa istoriografică (sau arheologică) a artistului contemporan şi a pus în chiar titlul ei o metaforă percutantă, *The Way of the Shovel: Art as Archeology*. Ca şi alţii, Roelstraete publicase deja comentarii extinse în jurul constatării că a fi astăzi cu adevărat contemporan în artă, un om al prezentului, înseamnă a fi „un om al trecutului". Dintre textele lui în marginea temei, la fel de sagace ca *After the Historiographic Turn: Current Findings* şi *Time's Trial. On the Geological Imaginary in Contemporary Art*, este micul studiu *The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art* care a dat titlul expoziţiei de faţă (toate cele trei pot fi consultate în e-flux journal), devenind imediat un text reper preluat de antologii importante.

Pe scurt, artistul istoriografic de azi (sau noul artist arheolog) e cineva mânat de un incontournabil impuls retrospectiv şi regresiv, acela de a săpa ca să găsească „comoara", adevărul ascuns în istorie. Dar nu a existat dintotdeauna o conştiinţă a trecutului în istoria artei? Ba da, însă acutizarea ei în prezent pare a fi semnul unui fenomen specific; ceea ce se întâmplă azi în arta contemporană îi aparţine şi o defineşte tipologic.
Într-un moment istoric marcat de ceea ce Andreas Huyssen numeşte „*a culture of amnesia*", adică de o uitare accelerată de viteza informaţională în mijlocul căreia trăim (viteza fiind prin efect opusul memoriei), conştiinţa istoriografică înseamnă, oricât ar părea de pompos, urgenţa de a căuta în trecut pentru a da un sens viitorului artei, spune Roelstraete.
Căutătorul în istorie, arheologul trecutului, săpătorul pământului – cel care a dat toate lucrurile şi la care se întorc toate lucrurile –, excavează nu atât trecutul, cât viitorul atunci când scormoneşte după comoară. Iar comoara este fragmentul benjaminian, urma, obiectul uitat la marginea istoriei, anacronismele de orice fel, timpii lenţi de orice fel (*slow motion*) care lucrează împotriva mersului Istoriei cu I mare, autenticul la scară mică aşa cum transpare el în artefact, în *handwork* – remateliarizarea obiectului în datele lui primare, la îndemână; comoara înseamnă prin toate astea Adevărul, Faptul, Realul neîndoielnic.
Mari teme ale artei contemporane sunt incluse aici – memoria, arhiva, documentul, trauma, iar frecventarea lor pare în foarte mare măsură o „afacere" europeană, marcată de istoria ultimelor decenii ale secolului XX şi mai ales de dispariţia unor lumi întregi: căderea regimurilor totalitare din Estul Europei.
Oricât de mult s-ar fi scris deja despre acest sindrom nostalgic, memorial – şi sunt deja biblioteci întregi, fiecare dintre aceste subteme are o istorie şi o bibliografie proprie numai în interiorul istoriei artei, nemaivorbind de dezvoltarea lor în alte discipline – încă mai sunt referinţe de adăugat. Avem *An Archival Impulse* de Hal Foster sau *Archive Mania* de Suely Rolnik (ambele, alături de atâtea alte studii, luând ca reper derrideana *Mal*

2

3

4

5

d'archive). După cum se scrisese deja despre *The Artist as Ethnographer* (Hal Foster) și *The Artist as Anthopologist* (Joseph Kosuth), s-a scris și despre *The Artist as Historian* (Mark Godrey), lăsând în așteptare câte un studiu similar despre „*the artist as historiographer*" (istoriografia, scrierea, nararea istoriei, subliniază Roelstraete, înseamnă poate mai mult decât istoria pur și simplu) sau „*the artist as archaeologist*".

Un asemenea paradoxal arheolog al sinelui pare să fie în expoziția *The way of the shovel* artistul Derek Brunen, pe care îl vedem într-un video de 6 ore cum își sapă propriul mormânt (*Plot*, 2007). Pământul e originea și sfârșitul totodată, așa încât a-ți săpa propriul mormânt echivalează cu a te întoarce înainte, a coborî în sus sau a anticipa viitorul (propria-ți moarte) pentru a-ți recupera trecutul (pământul propriu, nașterea și viața proprie). Geologicul excavării a ceva esențial care stă ascuns sub pământ reapare în expoziție prin straniile obiecte ale lui Cyprien Gaillard așezate atent în vitrine de cabinet, de *display* muzeal (*Untitled*, 2012), care sunt de fapt dinții unui excavator (fragmente gigantizate astfel prin dezmembrarea, izolarea lor de întregul, o balasieră probabil, căreia îi aparținuseră).

Geologia e transpusă magnific în lucrarea Marianei Castillo Deball (*Unconfortable Objects*, 2012), prin reconstituirea unui sediment de pământ sub forma unui perete curb în grosimea căruia sunt comprimate pământ, sticlă, piatră și o mulțime de obiecte eterogene. Metafora geo-arheologică e reluată atunci când artistul Tony Tasset reia la rândul lui acțiunea *earth-art* a lui Robert Smithson (o referință importantă pentru întreaga expoziție) din deșertul Nevada.

Îmbrăcat ca Smithson, Tasset se lasă fotografiat cu piciorul pe lopata care intră deja în pământul arid, începând să-l sape (*Robert Smithson (Las Vegas)*, 1995). (O paranteză: lopata de aici, grea, concretă, cât se poate de reală, dacă stă ca alegorie tematică pentru întreaga expoziție a lui Dieter Roelstraete arătând munca artistului în căutarea comorii de care vorbeam, pare să contrazică concluziile propriului său text *On the Unbearable Lightness of Art*, pomenit la început, care spune că artistul contemporan, supraocupat fiind, nu mai muncește efectiv, concret, în ziua de azi. Iată că o face.) Seria de fotografii a lui Jean-Luc Moulène care înșiră obiecte preistorice disparate pe care le descoperise în depozitele Luvrului (*Le Monde, Le Louvre*, 2005) leagă într-una și aceeași buclă acțiunea cercetătorului în pântecul adânc al marelui muzeu (instituție primă a memoriei și a arhivei), cu cea a căutătorului în oglinda tulbure a istoriei.

Istoria cu I mare este reprezentată literal de către americanul Siebren Verseeg într-o obiectualizare supradimensionată a logotipului History Channel, un „H" uriaș de bronz pe un fundal purpuriu (*History*, 2003). Ea va fi comentată în expoziție și de Sophie Nys în filmul *Lenine en pensant* (2005) care documentează proiectul nerealizat al ceea ce s-a dorit a fi cea mai mare statuară comunistă din lume, un Lenin gigant, statuie omagială comandată în 1970 la Ulan-Ude, capitala Republicii Buriatia (Rusia).

Ce există acum la Ulan-Ude este doar capul uriaș al nerealizatului Lenin, o prezență sculpturală stranie captată în filmul artistei belgiene. Și un ultim exemplu: într-o cheie similară, lituanianul Deimantas Narkevicius face un montaj filmic despre „Nischel", numele local dat celui mai mare portret sculptat al lui Marx care se află la Chemnitz, fostul Karl-Marx Stadt din Germania de Est (*The Head*, 2007).

The Way of the Shovel dezgroapă și alte sedimente ale supratemei memoriale, arhivistice și istoriografice în arta contemporană (de amintit doar raportarea strânsă la temă pe care o au obsolescența tehnologică, anacronismul material al mediului filmic și de aici întreaga melancolie a ceea ce e demodat, ieșit din istorie, așa cum sunt toate astea actate de artistul Stan Douglas proiectând un film produs de Edison Film Company pe pelicula de 16 mm, care urmărește în secvențe aburoase, fantasmatice, 7 minute din traiectoria unui tren în Rocky Mountains pe fundalul lecturii unui pasaj, reluat iar și iar, din *Á la recherche du temps perdu* de Proust).

Expoziția lui Roelstraete este decentă, curată (și a fi decent, îngrijit în lumea artei actuale este un merit, nicidecum un eufemism pentru mediocritate), foarte bine organizată și, cum am văzut, puternic susținută discursiv. Catalogul îi corespunde, fiind mai degrabă o carte decât un simplu catalog, cu un format, o alcătuire internă și o bătaie discursivă impecabile.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Tony Tasset, *Robert Smithson (Las Vegas)*, 1995, 210,8 x 124,5 x 7,6 cm. Colecția Muzeului de Artă Contemporană Chicago
2 - Mariana Castillo Deball, *Unconfortable Objects*, 2012, ipsos, pigment, pietre, scoici, măști, textile, sticlă, lemn, clei și diverse obiecte montate în cadru de oțel, 600 x 400 x 300 cm., comisionat și produs de Documenta 13, produs de Kunstgiesserei St. Gallen, Sitterwerk și Fondazione Garrone, Genoa. Prin amabilitatea artristului și a Galeriei Wien Lukatech, Berlin
3 - Derek Brunen, *Plot*, 2007, peformance și video (color, sunet), 6 12'. Prin amabilitatea artistului
4 - Jean-Luc Moulene, *Le Monde*, Le Louvre, 2005, print pe Diasec, dim. var., ediție de 3, 2 ex. de artist. Prin amabilitatea artistului și a Galeriei Chantal Crousel, Paris
5 - Cyprien Gaillard, *Untitled*, 2012, dinți de excavator (38 x 18 x 14, 39 x 26 x 15 cm.) și vitrine (200 x 33 x 33 cm.). Colecție particulară. Foto credit: Museum of Contemporary Art Chicago

Arta video globală

Sights and Sounds: Global Film and Video
The Jewish Museum, New York
8 noiembrie 2013 – 5 februarie 2016
ROMANIA
Anca Benera și Arnold Estefan, Irina Botea, Pavel Brăila, Mona Vătămanu și Florin Tudor
28 februarie – 27 martie 2014
Curator: Daria Ghiu

1

text de **DARIA GHIU**

Creat de curatorul Jens Hoffmann, director adjunct al Jewish Museum din New York, *Sights and Sounds: Global Film and Video* este un proiect expozițional cu o formulă simplă: 25 de curatori din 25 de țări au fost invitați să conceapă mici expoziții de artă video nouă; în perioada 8 noiembrie 2013-5 februarie 2016 vor fi proiectate 100 de lucrări. Artă video proaspătă (lucrări nu mai vechi de anul 2009 și proiectate pentru prima oară pentru publicul newyorkez) – 4 lucrări din fiecare țară implicată, expuse timp de o lună într-un cinema în miniatură instalat în muzeu. Un proiect ieftin, cu miză puternică. Ești instant conectat la practici artistice recente, venite din locuri îndepărtate: Cambodgia, Nigeria, Egipt, Polonia, Noua Zeelandă... Nu vezi pe această listă țări ca Franța sau Germania. E un act de înlăturare a ignoranței, un gest care ne vorbește despre noi istorii ale artei care stau să se scrie, cu centre de greutate ușor modificate, și despre noi piețe de artă posibile. Toate lucrările din acest proiect ating teme care au fost exprimate cu mai multă suferință și acuitate de istoria poporului evreu, dar sunt semnificative universal: spiritualitate, exil, limbă, conflict, familie, umor, istorie.

România în luna martie 2014

Plasată între proiecții provenind din Brazilia (în luna februarie) și din Peru (luna aprilie), lucrările selectate din România au în comun o sensibilitate a cărei origine pare să se plaseze în avangardele istorice. Se raportează discret la politic, oferind mediului vizual gesturi provocatoare: fie că vorbim de istorii oficiale care, puse față în față și rostite, riscă să se contamineze și să se anuleze într-un act Dada pur, ca în cazul artiștilor Anca Benera și Arnold Estefan în *Pacta sunt servanda* (2012); ori de încercările de a crea un nou imn național cu mijloacele muzicii și scriiturii contemporane, cum se întâmplă în *Before a National Anthem* (2010) al artistei Irina Botea. Pavel Brăila face o cronică a Chișinăului de astăzi – un triptic fără comentarii, doar cu zgomotul („simfonia") orașului în lucrarea *Chișinău – City Difficult to Pronounce. Winter* (2011). Mona Vătămanu și Florin Tudor, în *Rite of Spring* (2010), filmează mut jocul cu focul, „de-a războiul", al copiilor, primăvara, atunci când puful de plop invadează ca o zăpadă amenințătoare orașul. Un lucru important de precizat este faptul că lucrările video (sau fragmente din acestea) pot fi consultate online, pe site-ul muzeului, imediat după ce expoziția unei țări a luat sfârșit, o situație rară pentru producțiile de artă video, în general greu accesibile.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Anca Benera și Arnold Estefan, *Pacta sunt servanda*, 2012, HD video, 16 min., 37 sec. © Anca Benera și Arnold Estefan
2 - Irina Botea, *Before a National Anthem*, 2010, video, 10 min., 55 sec. © Irina Botea

2

Art Nouveau revisited

1

Natures of Art Nouveau / Natures de l'Art Nouveau
Galeria Kunstmuseet KUBE
Alesund, Norvegia
22 martie – 11 mai 2014

text de **RAMONA NOVICOV**

La Alesund, un pitoresc oraş norvegian reclădit în întregine la începutul secolului XX în stil Art Nouveau (*Jugendstil*), s-a deschis o importantă expoziţie dedicată relaţiei complexe dintre stilul 1900 şi natură. Aflată sub prestigioasa egidă Réseau Art Nouveau Network, expoziţia s-a numit explicit *Naturi ale Art Nouveau* şi a fost cea mai importantă acţiune din cadrului proiectului european Art Nouveau şi ecologia (2010-2015). Expoziţia este itinerată, începând din octombrie 2013, în oraşele ce fac parte din Reţeaua ANN. Oradea este singurul oraş din România afiliat Reţelei.

Pentru că Alesund a fost în martie a.c. gazda adunării generale a RANN, expoziţia este deschisă în acest oraş în perioada martie-mai 2014. Structurată pe secţiuni generice (natura văzută ca templu, influenţa Extremului Orient, ştiinţele botanice, elementele primordiale), expoziţia a dorit să sensibilizeze marele public asupra profundelor influenţe pe care lumea organică le-a avut asupra artei la începutul secolui XX.

Concepţia deopotrivă didactică, riguroasă, dar şi spectaculoasă, a materialului vizual a dorit să aducă Arta 1900 aproape atât de amatorii de artă, de adolescenţi, de studenţi dar, prin aspectele si legăturile inedite, şi de specialişti. Un amplu catalog bilingv englez-francez însoţeşte materialul expoziţional în mod complementar.

Acesta nu ilustrează exponatele, ci oferă texte despre clădiri reprezentative pentru arhitectura 1900 din oraşele ce compun Reţeaua ANN. Panourile sunt compuse spaţial, majoritatea sub formă de module luminate din interior, ce invită la o apropiere colocvială în raport cu informaţia. Imaginile sugerează faptul că studiul intens, aproape obsesiv al structurilor organice a dus la eliberarea limbajului artistic de istorismul secolului XIX. Un loc important în tematica Artei 1900 este acordat prezenţei feminine. Cu trupul arcuit, cu plete serpentinate, cu bijuterii şi veşminte spectaculoase, femeile apar ca embleme ale unui erotism rece, himeric, dar seducător prin luxul, voluptatea şi misterul ce-l însoţesc, efecte puse în scenă cu mână sigură. Expoziţia subliniază coerenţa ideologică, formală şi simbolică a stilului Art Nouveau, semnificaţia sa cosmopolită, importanţa sa ca vector esenţial al stilului internaţional.

2

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - 2 - Expoziţia *Natures de l'Art Nouveau*, Alesund, 2014. Foto: Ramona Novicov

Zephir: Victor Man la Deutsche Bank KunstHalle

Victor Man: Zephir
„Artist of the Year" 2014
Deutsche Bank Kunsthalle
Berlin, 21 martie – 22 iunie 2014

text de **MIHAELA CHIRIAC, DARIA GHIU**

1

„O descoperire, și anume aceea că urmărirea Florei de către Zefir în Primavera lui Botticelli este sigur o imitație directă a Fastelor lui Ovidiu, a fost decisivă pentru mine în alegerea ca temă de doctorat a mișcării periferice, în evoluție, aflată sub semnul Antichității." (Aby Warburg, 1927)

Născut la Cluj în 1974 și considerat una dintre cele mai importante voci ale picturii românești contemporane, liderul nedeclarat al unei generații, Victor Man este un artist despre care se scrie cu greutate, de cele mai multe ori perpetuându-se aceleași clișee (enigmă, ocultism, tabu, perversiune, întuneric, fetiș). Un artist care a atras cu mulți ani în urmă atenția criticii de artă internaționale și pe care, la sfârșitul anului trecut, grupul Deutsche Bank (DB) l-a desemnat „Artistul Anului 2014", pe baza recomandărilor unor curatori renumiți precum Okwui Enwezor, Hou Hanrou sau Udo Kittelmann. Argumentul principal: Victor Man este unul dintre cei mai interesanți protagoniști de pe scena artei contemporane, un artist care „abordează teme și tehnici din istoria artei, rămânând totodată foarte contemporan și vizionar".

„Prezenteismul" artei contemporane. Victor Man și Dan Perjovschi

Una dintre observațiile (aproape reproș) despre arta contemporană este aceea că ea manifestă o „formă de «prezenteism»", așa cum scrie sociologul artei Nathalie Heinich (împrumutând termenul la rândul ei de la istoricul francez F. Hartog), în cea mai recentă carte a sa, *Le paradigme de l'art contemporain* (Gallimard, 2014). „Trecutul se uită din ce în ce mai repede, artiștii vin cu o cultură din ce în ce mai axată pe timpul prezent", declară într-un interviu aceeași Heinich. Or argumentul principal al DB în favoarea lui Victor Man este tocmai aplecarea sa către „teme și tehnici din istoria artei" și – spusă ca o mare eliberare – plasarea în extremă contemporaneitate. Altfel spus, Victor Man pare că ar rezolva o problemă a acestui moment, apărând ca un artist total: vine cu un bogat bagaj (nu doar intelectual, ci și la nivel de practică, măiestrie) clasic, dar nu e vetust, ci, din contră, e un artist care reușește să marcheze viitorul (artei), menținându-și în același timp caracterul inaccesibil. Atunci când Victor Man și Dan Perjovschi au expus într-un proiect expozițional comun (Kunsthalle Lingen, 2011), pentru unii critici de artă a părut poate o întreprindere oarecum forțată, o aducere împreună doar a unor nume mari ale artei contemporane, fără alte lucruri în comun: dacă Dan Perjovschi este artistul reacției imediate, al prezenței obligatorii, al prezentului, al materialelor simple, artistul-atelier viu, Victor Man se află la polul

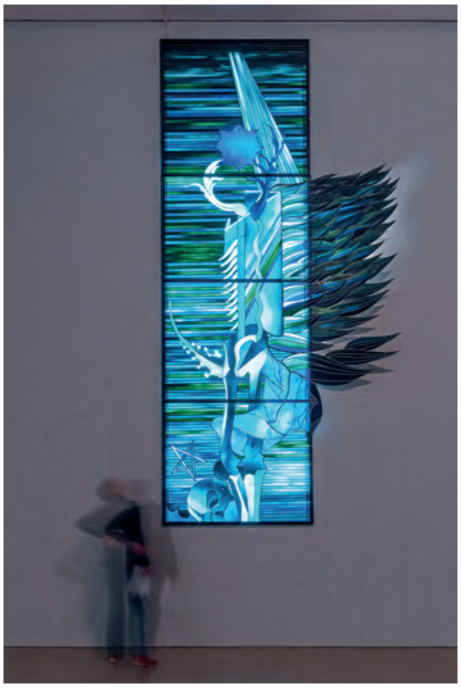
opus. El e artistul reacțiilor elaborate, calculate, artistul în atelier, artistul „obscurului”, atașat tradiției și istoriei artei, vechilor maeștri literaturii, mitului. E artistul absent. În expoziția Zephir organizată lui Victor Man la Deutsche Bank Kunsthalle din Berlin anul acesta, unul dintre primele șocuri ale vizitatorului este acela că spațiul pare radical metamorfozat. Dacă Dan Perjovschi impresionează în expoziții prin scrisul și desenul direct, brutal, pe toate tipurile de suprafețe și în cele mai imposibile locuri, la Victor Man, pereții au fost îmbrăcați în pânză, spațiul plasat în penumbră, luminile orientate pe tablouri, în așa fel încât ele adaugă – literal – o aură lucrărilor. De picturile mici trebuie să te apropii excesiv de mult, aproape simțind că le abuzezi; altele (tabuizate) stau așezate în nișe, parcă puse la colț, ascunse ochiului. Dacă Dan Perjovschi transformă spațiul într-un non-loc, fără viitor (spațiu de trecere, în care acum îți lași urma și pleci mai departe, asumându-ți intervenția celorlalți și ștergerea ulterioară a tuturor urmelor), Victor Man creează toate condițiile spațiului muzeal clasic, construiește atmosfera sobră a palazzo-urilor, transfigurează spațiul, îl transpune într-o stare atemporală, asamblează din trecut tocmai condițiile viitorului, ale permanentului. Se instalează singur într-o volută a istoriei artei. Vitraliul special creat de artist pentru această expoziție, intitulat chiar *Zephir* (455 x 140 cm), are lumina falsă, venită dintr-un interior construit special, nu decorează o fereastră reală, exact așa cum în muzee observăm, stingheră, o *pala d'altare* renascentistă dislocată din locul său sacru originar și plasată într-un spațiu aseptic, convențional. E foarte interesant cum raportarea la timp se face diferit pentru cei doi artiști. Deși amândoi neagă tocmai prezentul: pentru Perjovschi prezentul e în secunda următoare trecut și inscripție, în timp ce pentru Man prezentul este condiția perfectă pentru așezarea unui set de posibile imagini „supraviețuitoare” (citându-l pe Georges Didi-Huberman din *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, 2002).

...mid mossy banks, fanned by gentlest zephyrs...

Un exotism și un erotism diafan emană din sonoritatea numelui aceleia dintre deitățile mitologice ale văzduhului care, în adieri line, prevestește primăvara, renașterea, lumina. Zephyros este însă și cel care, din gelozie, îl decapitează cu un disc pe frumosul tânăr Hyakinthos, de care era îndrăgostit, acesta din urmă metamorfozându-se apoi într-o floare. La Marchizul de Sade, secole mai târziu, Zéphyr devine, dintr-o versiune pre-creștină a libertinului care era înainte, victimă și partener de suferință cu Hyacinthe. Are loc, pe un alt fel de plan, o nouă metamorfoză care perpetuează o istorie obscură, acronică, eratică, paralelă istoriei aprobate, licite și iluminate; o proiecție în penumbră a subiectului creator. Aici protagoniștii nu sunt individualități, ci entități fluctuante într-o combinatorică poetică ocultă, iar spațiul lor de desfășurare, spațiul devenit timp, pare să fie crepusculul. Însă Zephir nu sugerează o anume narațiune, cum e cea imaginată mai sus, ci încorporează toate potențialele sale combinații de narațiuni. Zephir indică așadar un *modus operandi*.

Este un regim de ocultare acela în care operează, la propriu și la figurat, Victor Man (și) în noua sa expoziție. Lumina este condiția picturii sale, condiție prin a cărei parțială eliminare această pictură începe: în spațiul instituției, Man a introdus crepusculul, lăsând doar niște proiecții subtile de lumină să încadreze lucrările ca niște aureole de sfinți pre-renascentiști. Aureole ale Sfântului Antonie Egipteanul. Pictura este prezentată, pusă în scenă, altfel spus, Pictura, aici, este invocată – ca un demon, și operează prin artist, poate mai presus de toate în două instanțe, două tablouri de mici dimensiuni, dintre care doar unul este expus: *Untitled* (After Sassetta, *St. Anthony the Hermit Tortured by the Devils*), 2009-10. În spațiul dintre cele 28 de lucrări (din perioada 2006-2014) instalate în nișe sau pe pereți îmbrăcați într-o pânză gri-gălbuie care să înghită, iar nu să reflecte lumina, se pune, astfel, în mișcare un flux de asociații fragmentate, discontinue, eliptice, și adesea repetitive, pendulând dintr-un punct în altul între sacru, profan și demonic. Indicii sunt referințele literare și din istoria artei recognoscibile în lucrările lui Man: *Untitled* (André Malraux, *La Statuaire*, Main vouée, *Jupiter Héliopolitain*, IIe – IIIe siècle ap. JC, Musée du Louvre), 2011-12; *Untitled* (*Dopo la strage degli innocenti*, Anonimo, verso 1400), 2010; sau *S.D. as Judith and Holofernes*, 2011, S.D., posibil inițialele lui Stephen Dedalus – ultima ar fi, astfel, o metamorfoză de felul celei amintite mai sus, re-prezentare dar și reprezentație – nota teatrală, aici, fiind dată nu doar de simbolul cap/mască, ci de gestul de a ține la vedere, de a expune, cât și *ex negativo* de a obscura. Acest gest este prezent sub diferite forme în diferite lucrări, iar el se subordonează, paradoxal (sau nu) într-o simțire aproape religioasă, ritualului și fetișului. Acestea sunt susținute nu doar la nivel iconografic (latex, măști, sau, mult mai subliminal – reflexia de lumină dintr-un pantof de lac etc.), ci și la nivelul meta-limbajului ansamblului de lucrări, între care există o evidentă și totodată, dinspre imagini înspre cuvinte, intraductibilă legătură – prin procedeul retoric al repetiției, reiterării constante a anumitor motive.

O asemenea iterare are loc în *The Chandler*: patru lucrări, versiuni ale aceluiași motiv. Un personaj după aparențe feminin, stă așezat pe un scaun așa încât întreg corpul, cu excepția capului, este vizibil aproape frontal, ținând în poale un (alt?) cap (Holofernes, Ioan Botezătorul, Medusa cea răsturnată din cisterna Yerebatan, sau toți trei?). Capul, când e îndreptat către privitor, concepe coarne care îi cresc din tâmplă, dar alteori se odihnește cu fața înfundată în poală. Scena, înecată în întuneric, este în mod repetat pictată cu o


2

sobrietate și o castitate (*contenance*) care, în mod paradoxal, o familiarizează, în ciuda atmosferei melancolice și sinistre. Frapant devine atunci un alt detaliu care scăpase scrutării: bizara buclă a mânecii, o hieroglifă indescifrabilă și obsedantă. Zephir, pe ale cărui aripi Ulise nu a ajuns acasă, rătăcește în această buclă.

P.S. Un alt gest al artistului, regăsit în paginile catalogului care însoțește expoziția, nu e nici el întâmplător. Victor Man a decis să includă în acesta și două nuvele ale unui scriitor român uitat, Alexandru Monciu-Sudinski, din volumul său de debut, *Rebarbor*, apărut în 1971 și imediat supus cenzurii. Monciu-Sudinski, un scriitor minimalist, radical, oniric, pesimist (negru în scriitura sa), mistic. În 1978 a emigrat și s-a stabilit în Suedia; astăzi scriitorul este de negăsit: în 1992 și-a ars documentele de identitate și a devenit vagabond.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1-2 - *Zephir*. Foto: Mathias Schormann. Courtesy of the artist/ Deutsche Bank

Enter the ghost, exit the ghost, re-enter the ghost: The Empty Pedestal[1]

1

The Empty Pedestal. Ghosts from Eastern Europe
Museo Civico Archeologico, Bologna (IT)
24 January – 16 March 2014, curated by Marco Scotini

text by ELEONORA FARINA

«In 1990, after the revolution, I participated in the symposium "Pointing East" that was held in Glasgow, and I was astonished by how fast the myth of Communism and of socialist realism had been desecrated; how suddenly everyone was laughing at Stalin, both the youth in the East and the public opinion in the West; a rush to simplify and to act politically correct, according to new rules.»[2] "New rules" towards a clear political, economical, cultural order in the post-Soviet states articulated by the West with the aim of grafting values like democracy and modernity in the dark side of Europe that had for decades been governed by the USSR. Or at least this is what was believed in the first years following the fall of the Iron Curtain. But history has taught us that things went, and are still going, in a different direction.
The anecdote is reported by Ion Grigorescu, one of the artists in *The Empty Pedestal. Ghosts from Eastern Europe*, a group exhibition curated by Marco Scotini at the Archaeological Civic Museum of Bologna. "A spectre is haunting Europe": but which spectre and which Europe? If Marx and Engels indicated the spectre of communism flying over the old-country, today that Russia has crumbled and with difficulty is trying to keep all its pieces together, results more realistic referring to the ghost of capitalism over the East, that geographical area which dreamed of ousting the statues of Lenin and Stalin leaving their pedestals empty for… «a huge dollar bill – big up to the sky»[3], states the Uzbek artist Wyacheslav Akhunov. Between 1976 and 1978 indeed, he drew a series of 32 podia unoccupied by the only effigy possible to

2

3

tion with Ion Grigorescu", in: Bogdan Ghiu and Maria Rus Bojan, *Performing History*, Romanian Pavilion at the 54th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia 2011, IDEA Design & Print and IDEA Foundation, Cluj 2011, p. 76.

[3] "Wyacheslav Akhunov: La linea uzbeka del potere assoluto. Conversazione con Marco Scotini", in: *AlfaEst*, insert to *Alfabeta2*, no. 34, January-February 2014, p. 6 (translated by the author).

[4] This review is written on March 16, 2014.

[5] Marco Scotini, "The Empty Pedestal: The Question of the Spectre", in: *The Empty Pedestal. Ghosts from Eastern Europe*, exhibition catalogue, Mousse Publishing, Milan 2014, p. 23.

[6] "Boris Groys: Quel che rimane dell'opera d'arte totale. Conversazione con Silvia Franceschini e Vladislav Shapovalov", in: AlfaEst, op. cit., p. 2 (translated by the author).

[7] Boris Buden, "Nothing to complete: Something to start", in: *The Empty Pedestal*…, op. cit., pp. 154-155.

be there, the one of Lenin (*Abandoned Pedestals – The Empty Pedestals intended for Monuments for Leaders*). *Pro tempore* in respect to the "Leninoclasm" following the end of the Cold War, the work leaves a door open to a possible future. Even though today's news warn us that Crimea has voted to join Russia[4], the exhibition warns that the pedestal should remain vacant because «permanently available for a "reserve being", for the possibilities of life that it can express, as a virtual for further developments.»[5]

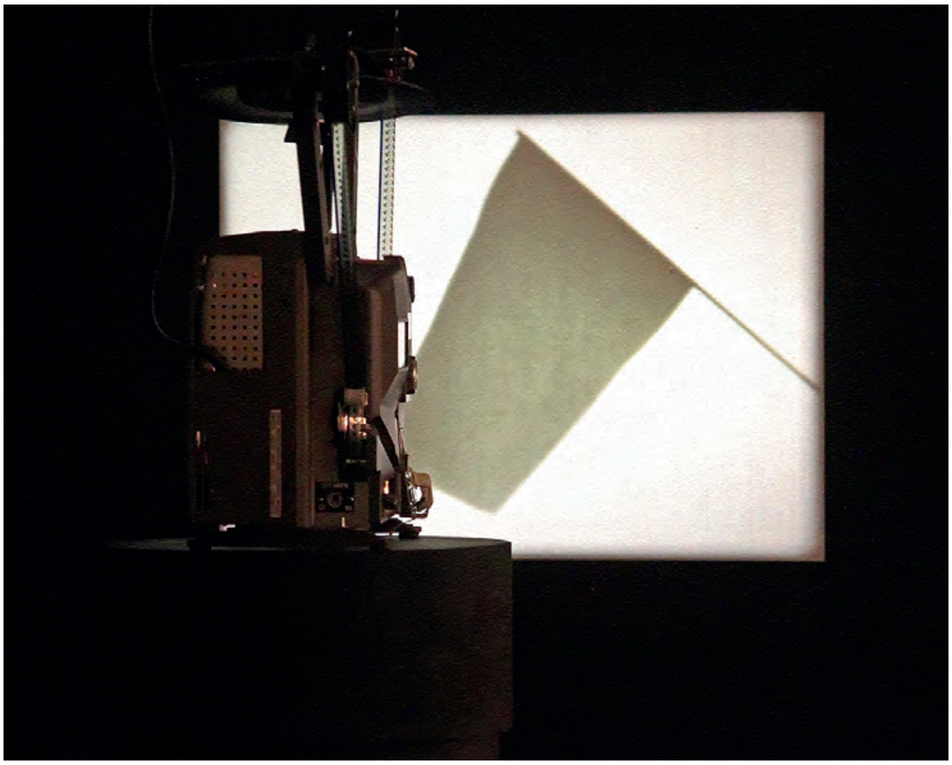
Such waiting-state is variously re/inflected in the works of the almost fifty invited artists from twenty ex-Soviet countries. From social utopias originate the metal wire structures Space Chain (1959) of Yona Friedman; the utopian thought is at the base of the anti-happenings of Július Koller (U.F.O. – Naut J.K. – U.F.O., 1981-82); an utopian moment is recalled in Igor Grubic's *Angels with Dirty Faces* (2006) as well, when the Miloševic regime was brought down by the Kolubara miners' strike.
Existential disenchantment moves the clandestine production of artworks during communism: the Samizdat books of pre-poetry of Vlado Martek, where he affirms to be almost free (Ja sam skoro slobodan, 1980); the daily rituals of Jirí Kovanda's interstitial actions (*…I walk along carefully, very carefully, as if I were on ice might crack at any moment*. October 28, 1977, Prague, 1977); the extreme exertion of reaching one'own physical limits in the performance Lips of Thomas (1975) of Marina Abramovi.
Even though, according to Boris Groys, a global catastrophe is today «the only possible utopian expectation» because «able to create equality, solidarity, mutual understanding – all of which are absent in the current context of capitalist society, but who are no longer even promises of a radiant communist future»[6], a frightening dystopia recurs in the oeuvre of younger artists: the subtle criticism towards the westernized cultural policy in the project of MoAA (12 Americans and *Savremena umetnost u SAD*, both 2003); the brutal satire on democracy in Russian society today in the video *Egalité* of Elena Kovylina (2008); the *Compulsory Rules* regulating access to a Romanian dump, where a Roma community has settled its shantytown, in Ciprian Mureşan's installation (2008).
«The East functions as a mechanism of amnesia, whose purpose is to get rid of history and thereby become an a-historical non-space, just as the West»[7], claims Boris Buden: the whichever-national flag of Mircea Cantor burns (*Shadow for a While*, 2007), bawling the vulnerability of its history, its memory, its identity.

[1] The title refers to a verse from *Hamlet*, quoted in the work of Armando Lulaj *Ein Gespenst geht um in der weiten Welt* (2006).

[2] "Critical Resistance from Within. Irina Cios in conversa-

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Installation view. In the foreground – Yona Friedman *Space Chain*, 1959 – Metal wire, cardboard, Plexiglas, 74 x 69 x 128 cm – Collezione Enea Righi, Bologna
2 - *E Kovylina Egalita still* – Elena Kovylina – *Egalité*, 2008 Video, colour, sound, 9 min, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino
3 - Installation view. In the foreground – Igor Grubic *Angels with Dirty Faces*, 2006, Inkjet print on archival paper, 80 x 120 cm, Collezione Together, Torino
4 - Installation view – Mircea Cantor, *Shadow for a While*, 2007 – 16 mm film, 2 min, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino. Courtesy the artist and Yvon Lambert, Paris/New York



4

Elana Katz – Fără nume

Performance în atelierul artistei
Berlin, 2013

1

Katz lucrează cu o colecţie de pietre funerare, care au fost dezafectate dintr-un cimitir din Berlin. Lespezile sunt dintr-o zonă a cimitirului dedicată „victimelor” din timpul celui de-Al Doilea Război Mondial: bărbaţii şi femeile au fost soldaţi, ofiţeri de poliţie sau de forţe aeriene, prizonieri de război şi civili germani. Aceste pietre funerare personalizează Germanul din perioada nazistă, o figură care, ţinând cont de condiţionarea socială a artistei, ca americană şi, mai ales, ca evreică, a fost extrem de dezumanizată. Katz relaţionează cu pietrele, care numesc un duşman fără nume, artista angajându-se, astfel, într-o confruntare inconfortabilă cu umanitatea Celuilalt. Performance-ul tratează şi tematica ascunderii, protecţiei, ştergerii şi memoriei.
După ce Katz a descoperit şi a adunat pietrele funerare dezafectate, a ajuns în atenţia administraţiei cimitirului faptul că acestea erau în posesia lui Katz. Ea a fost obligată să restituie pietrele, care urmau să fie lichidate de administraţia cimitirului.
Fără nume a făcut subiectul unui *performance* privat la atelierul berlinez al artistei, şi a fost acţiunea prin care Katz s-a despărţit de pietre, înainte ca ele să fie trimise înapoi la autorităţile cimitirului, spre a fi distruse.

Elana Katz este o artistă evreică americană, stabilită în prezent la Berlin, în Germania. Lucrând adesea dintr-o perspectivă istorică, creaţiile lui Katz înfruntă convenţiile culturale, examinează în mod critic complexitatea care rezidă în contradicţii, urmărind astfel să creeze o experienţă a dezvăţării a ceea ce este luat ca atare. Cele mai recente grant-uri ale ei au inclus DAAD Graduate Studies Grant (2010) şi Franklin Furnace Fund (2011). Ea a participat ca re-performer la retrospectiva Marinei Abramovic de la Muzeul de Artă Modernă din New York (2010) şi a expus/performat recent la Location One, în New York (2011), la Muzeul Regal de Arte Plastice din Belgia (2011), la Freies Museum Berlin (2012), Diehl CUBE Berlin (2013) şi la Galeria P.P.O.W. din New York (2013).

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1-3 - Imagini din instalaţia-performance. Courtesy of the artist, Volker Diehl, Garia Jecza

2

3

Elana Katz – Unnamed

Performance at artist's studio
Berlin, 2013

Katz works with a collection of gravestones that were discarded at a Berlin cemetery. The stones are from an area of the cemetery dedicated to "victims" from the World War II period: the men and women were German soldiers, police officers, air force officers, prisoners of war, and civilians.
These stones personalize The German of the Nazi period, a figure that, in the artist's social conditioning as an American and particularly as a Jew, has been highly dehumanized. Katz engages with these stones that name the nameless enemy, and thus the artist enters into an uncomfortable confrontation with the humanity of the Other. The performance also deals with the topics of concealment, protection, erasure, and memory.
Subsequent to the artist finding and collecting the discarded gravestones, it was brought to the cemetery administration's attention that Katz had the stones in her possession. She was obligated to return the stones, as they were scheduled for liquidation by the cemetery administration. Unnamed was held as a private performance in the artist's Berlin studio, and was Katz's parting action with the stones before they were sent to be destroyed by cemetery authorities.
Elana Katz is a Jewish-American artist currently based in Berlin, Germany. Working often from a historical basis, Katz's work confronts cultural conventions, critically examines the complexity that lies within contradictions, and thus aims to create an experience of unlearning the assumed. Her recent grants have included the DAAD Graduate Studies Grant (2010) and the Franklin Furnace Fund (2011). She participated as a re-performer at Marina Abramovic's retrospective at the Museum of Modern Art in New York (2010), and has recently exhibited/ performed at Location One, New York (2011), Royal Museum of Fine Arts of Belgium (2011), Freies Museum Berlin (2012), Diehl CUBE Berlin (2013), and P.P.O.W. Gallery, New York (2013).

Bill Viola: între avangardism și kitsch

1

Retrospectiva *Bill Viola*
Paris, Grand Palais, 5 martie-21 iulie 2014, Curatori: Jérôme Neutres și Kira Perov

text de **LUCIA POPA**

Recunoscut internațional ca una dintre cele mai reprezentative voci ale artei video din toate timpurile, Bill Viola și-a construit de-a lungul ultimelor decenii o imagine de artist de secol XIX și seducția aproape universală pe care o degajă funcționează ca o pledoarie pentru actualitatea acestui tip de profil, pentru fascinația larg răspândită atât în cercurile de specialiști, cât și în rândul publicului eterogen. Vocația înnăscută, inspirația, sentimentul de a fi fost „ales”, mărturisit constant de-a lungul interviurilor de presă, momentul de revelație de la șase ani, la graniță cu moartea, pasiunea dezinteresată pentru artă, inițierea în spiritualitatea orientală alături de un maestru zen pe parcursul unui grant în Japonia, temele shakespeariene de meditație din lucrările sale – toate acestea sunt valori specifice creației artistice în viziune modernă, una a regimului singularității și a estetismului. Însă singularitatea în artă nu este o proprietate subiectivă a obiectelor, ci o valoare proiectată asupra acestor obiecte și reflectă fidel așteptările uneori inconștiente ale unor publicuri amorfe față în față cu arta. Celebrat mai ales de critici de artă, curatori sau diferite instituții de artă contemporană, Bill Viola suscită în același timp adevărate pelerinaje la expozițiile sale, care au un succes de public aproape egal în America de Nord, Europa sau Asia. Retrospectiva *Bill Viola* de la Grand Palais pune în scenă această imagine de secol XIX a artistului. În sălile somptuoase dedicate expoziției intri ca într-un templu și toată întunecimea atent regizată te orientează către proiecțiile video de dimensiuni variate, în general impresionante.

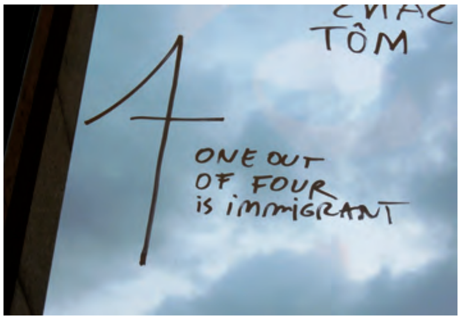
Aproape toate lucrările din expoziție se articulează vizual în jurul câte unui element esențial: focul, soarele, întunericul și mai ales apa, obsesie a lui Bill Viola care, la șase ani a căzut într-un lac adânc, riscând să se înece. Experiența a fost însă una mai degrabă incantatorie și nu traumatizantă, artistul rămânând marcat de fascinația unui paradis ascuns sub ape. Unele personaje din filmele video de la Grand Palais sunt scufundate în apă, umbra altora se proiectează pe suprafața variabilă a unui lac misterios sau câte o siluetă sparge un bloc vertical de apă. De fiecare dată, atmosfera este încărcată de hieratism, de cele mai multe ori filmele au o singură scenă, derulată într-o durată neobișnuită. Timpul și spațiul sunt întotdeauna teme de meditație în lucrările artistului american: ralantiul este folosit frecvent, ceea ce conferă o gravitate remarcabilă secvențelor surprinse, iar unghiurile de filmare sunt și ele atipice, împingând privitorul să-și modifice percepția cotidiană asupra spațiului. Pentru a realiza toate aceste efecte, Viola folosește obiective extrem de performante și experimentează mult în studio. De exemplu, în *The Quintet of the Astonished* (2000), cinci personaje în prim-plan, cu un fundal întunecat și mat, mimează emoții foarte puternice, trecând de la uimire, la groază, pasiune, disperare, ură, dispreț, extaz mistic etc. Toată scena se derulează cu un efect de ralanti foarte pronunțat, gesturile și trăsăturile actorilor se modifică aproape imperceptibil, iar tranziția de la o stare la alta capătă dimensiuni dramatice. Performanța tehnică este remarcabilă în lucrările expuse la Grand Palais, iar inovația permanentă în această zonă pentru a obține diferite efecte stilistice se încadrează în spiritul avangardist al operei sale. Mai mult, artistul american aduce o contribuție importantă atât în sfera cinematografiei, cât și în zona artei video, transgresând granițele între cele două sfere. Dacă industria cinematografică poartă mai degrabă o amprentă instituțională, iar, prin structura sa narativă, filmul a fost conceput în special ca un produs cultural de entertainment, arta video este mai ales marca unei creativități individuale, a unei personalități ce încearcă să problematizeze diferite teme, să intrige, iar lucrul acesta se reflectă în producții vizuale cu un scenariu nu de puține ori greu inteligibil. Bill Viola inovează în zona artei video, fără să renunțe, însă, vreodată la narativitate. Imaginea de artist de secol XIX cultivată voluntar sau nu de Bill Viola este contrabalansată de oscilațiile evidente de-a lungul operei sale între avangardism și kitsch, între estetism și cultură de masă. Scenele dramatice cu personaje dominate de o pasiune, temele predilecte ale lucrărilor sale (ce pot fi rezumate prin întrebări „clasice” precum „cine sunt? de unde vin? ce este viața, ce este moartea?”) sunt, în fond, prin narativitatea lor la graniță cu excesul de explicit și prin apelul la o anume rezonanță ușor sentimentală din partea privitorului, foarte aproape de kitsch. Angoasele de personaje shakespeariene par rezumate la câteva pulsiuni șocante, de impact emoțional imediat din partea unui public oricât de nepregătit. Universalismul acestei exprimări artistice îl apropie pe Viola mai degrabă de cultura de masă. Indiferent dacă această imagine a fost creată de artist voluntar sau dacă ea a fost mai degrabă rodul unei inspirații întâmplătoare, ea reflectă mai ales canoanele estetice în arte ale momentului: un artist care aspiră la notorietate ar trebui să mulțumească exigențele criticilor prin nivelul iconic al lucrărilor și publicul larg prin nivelul iconologic și iconografic.

2

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - *Quintet of the Astonished,* 2000
2 - *Emergence,* 2002.
Foto: Lucia Popa. Courtesy Grand Palais, Paris

Perjovschi despre „rasismul” francez într-un muzeu al imigrației



1

***Dessiner Cioran*, Musée de l’Histoire de l’Immigration, Paris, ianuarie-februarie 2014**

text de **LUCIA POPA**

În pofida titlului, Musée de l’Histoire de l’Immigration din Paris pare o clădire cel puțin stranie cu mozaicurile, sculpturile și frescele sale extrem de eclectice, greu de revendicat de un stil, o epocă sau o cultură, parcă pe măsura filosofiei de la „bord” – deschidere către culturile „imigranților”, renunțarea la fixația franco-centristă. De la toleranță pentru „alteritate” la mixarea barocă și, nu de puține ori, ridicolă a unor stiluri indecise, instituția parcurge un drum încurcat și, în locul unei clădiri moderne care să transmită valori de „stânga”, vizitatorul se trezește într-un fel de corabie stilistică a lui Noe, în care totul trebuie prezervat. Paradoxal, acest bazar stilistic rezonează bine cu seria „Dessiner Cioran”, o expoziție de desene semnate de artistul Dan Perjovschi, care a fost accesibilă publicului până la jumătatea lunii februarie 2014. Extrem de poetice, cu acel aer de fragilitate tragică tipică eseurilor lui Cioran, desenele lui Perjovschi par o mostră de universal exprimat elegant într-un templu al diversității de bazar, care se auto-anulează. Dincolo de aceste lucrări, Perjovschi a fost invitat câteva zile în luna ianuarie să realizeze câteva instalații-performance, desenând pe vitrina-fațadă a clădirii de la Porte Dorée. Filosofia arborată de eclecticul muzeu este luată în răspăr de ironia tipică desenelor lui Perjovschi: presupusa Arcadie a „imigranților” – Franța – este, în viziunea artistului român, la fel ca alte state din Occident, un infern al expulzărilor, al rasismului, un univers în care străinul este căutat de antreprenorul capitalist pentru forța de muncă mai ieftină, pentru disponibilitatea de a lucra „la negru”.

Francezii ironizați de Perjovschi etichetează mereu străinul în funcție de „le pays d’origine” și ar fi dornici nu atât să îi ofere „du boulot” (loc de muncă), ci să îl stimuleze să consume diferite produse, inclusiv culturale, pentru a-l impregna de valorile „francofoniei” și pentru a stimula profitul în urma turismului. Cu toate acestea, este cel puțin surprinzător cum o instituție franceză care pare să susțină o viziune a unei Franțe tolerante cu străinii a acceptat instalații-performance care denunță puternic ipocrizia care ar sta în spatele propriului discurs. Pe de altă parte, indeciziei monumentale care domină atât clădirea în sine, cât și instituția pe care o găzduiește, i se opune umorul precis, ludic dar tăios, marcă înregistrată a lui Perjovschi. Dacă tezele muzeului ce rezumă filosofia statului francez în privința problemelor de imigrație – mixt de discursuri variate, uneori de stânga, alteori de dreapta – sunt vagi, dezlânate și contradictorii, desenele artistului român sunt extrem de explicite și percutante. Cu alte cuvinte, paradoxal, antiteza lui Perjovschi pare să vorbească mai clar despre muzeu decât muzeul însuși, cu serpentinele sale aiuritoare de sens.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1-3 - Imagini din expoziție. Foto: Lucia Popa. Courtesy Musée de l’Histoire de l’Immigration, Paris

2

3

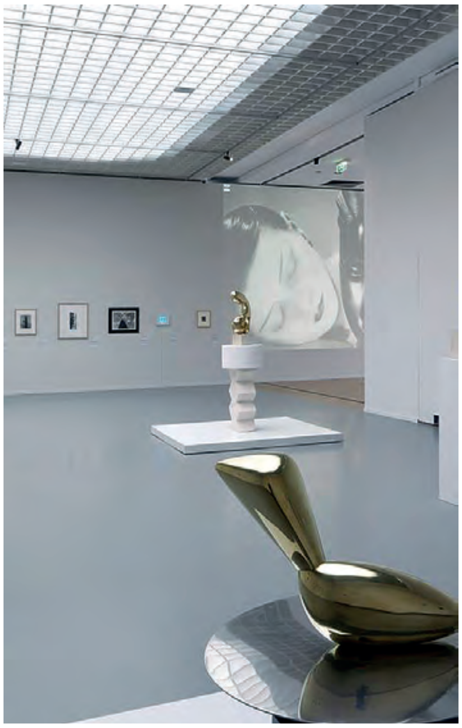
Brâncuşi, Rosso, Man Ray...

1

Brâncuși, Rosso, Man Ray. Framing Sculpture
Muzeul Boijmans van Beuningen
8 februarie – 11 mai 2014
Curatori: Peter van der Coelen, Francesco Stocchi

text de **VALENTINA IANCU**

În efervescența creatoare a Parisului interbelic, pe străzile cartierelor Montmartre și Montparnasse s-au intersectat artiști care au marcat întreaga evoluție ulterioară a artei în secolul XX. Întâlnirile acestea, în cadrul privat al atelierelor sau doar prin intermediul operelor expuse de-a lungul anilor au avut ca rezultat schimburi de idei și influențe reciproce, adesea puncte cheie pentru înțelegerea sau aprofundarea artei.
Expoziția *Brâncuși, Rosso, Man Ray. Framing Sculpture* deschisă la Muzeul Boijmans van Beuningen investighează punctele comune ale celor trei artiști din perspectiva relației cu fotografia. Constantin Brâncuși, Medardo Rosso și Man Ray au inovat sculptura și, deopotrivă, fotografierea sculpturii. Rosso, întocmai ca rivalul său Auguste Rodin, a optat pentru modelajul de factură impresionistă, în timp ce Brâncuși a renunțat la modelaj în favoarea tăierii directe, pe care o considera „cel mai bun drum în sculptură”.
Pentru Man Ray sculptura era pretutindeni, orice obiect fiind un substitut pentru sculptură. Man Ray extinde conceptul de sculptură, ultizând în practica artistică demersul lui Marcel Duchamp: *ready-made*-ul. Toți trei au folosit fotografia în primul rând cu scop comercial (popularizarea propriilor lucrări printr-un mijloc accesibil).
Astăzi, aceste fotografii cu rol documentar oferă perspectiva artistului asupra propriei opere, o intervenție personală în reducerea la bidimensional. Dincolo de acest prim demers, cei trei artiști au dus mai departe experiențele fotografice.
Fotografiera sculpturii era o practică foarte nouă printre artiști și oferea noi posibilități de exprimare. În timp ce Rosso intervenea pe fotografiile lucrărilor sale realizate de alți fotografi, Brâncuși a început să-și fotografieze sculpturile singur, developând și imprimând fotografiile în atelierul propriu. În timp ce interesul lui Rosso se îndreaptă spre prelucrarea fotografiei, care devenea, după intervenția artistului, o operă de artă în sine, Brâncuși s-a preocupat de cea mai bună scenografie pentru reprezentarea sculpturilor sale în fotografie, primind instrucțiuni tehnice și, uneori, asistența lui Man Ray. În fotografierea propriilor lucrări, interesul lui Man Ray s-a îndreptat spre construcția unei imagini cu discurs nou, independent de multe ori de acela al obiectelor reunite pentru fotografiere.
Brâncuși, Rosso, Man Ray. Framing Sculpture aduce împreună 40 de sculpturi și peste 60 de fotografii într-o scenografie prin care se valorifică reciproc. Traseul curatorial urmărește teme importante ale fiecăruia dintre cei trei artiști, ilustrate prin lucrări reprezentative, astfel încât expoziția le conturează personalitatea creatoare, reușind să evidențieze atât elementele pe care le au în comun, cât și notele distincte ale fiecăruia. Prin dinamica amplasării în spațiu sunt oferite mai multe layere de lectură a lucrărilor, accentul fiind pus pe „înrămarea sculpturii” prin intermediul artei fotografice.
În expoziția de la Muzeul Boijmans a fost prezentat în premieră un cap de copil din gips pictat – *Tête d'enfant endormi* (1906-7), descoperit de curatorii Peter van der Coelen și Francesco Stocchi și autentificat de reputatul expert Friedrich Teja Bach. O variantă în bronz a lucrării este păstrată în colecția The Detroit Institute of Art. În colecția Centrului Georges Pompidou s-a păstrat și o serie de fotografii realizate de Brâncuși care denotă preferința artistului pentru așezarea lucrării oblic pe soclu.
Urmărind seria capetelor de copil, realizată între 1906 și 1923, privim evoluția artei lui Bâncuși de la forma clasică și rezolvată corect din punct de vedere academic spre esențializarea de factură abstractă. *Tête d'enfant endormi* este o punte de legătură în puzzle-ul acestei evoluții, deoarece păstrează modelajul ferm și concis prezent în primele lucrări ale seriei, însă reduce detaliile anatomice până la sugestia fină.
Suprafața rezolvată impresionist și opțiunea pentru așezarea oblică pe soclu îl apropie de viziunea lui Medardo Rosso (*Enfant malade*), depărtându-l de influența lui Auguste Rodin, foarte prezentă în lucrările de început ale seriei (*Cap de copil, Supliciu* – MNAR).
Fotografia realizată de Brâncuși în 1923 care alătură gipsul *Tête d'enfant endormi* marmurei *Le Nouveau Né*, arată intenția sculptorului pentru evidențierea evoluției formei în decursul timpului. Urmărind atent reprezentarea fotografică a sculpturii, expoziția *Brâncuși, Rosso, Man Ray. Framing Sculpture*


2

reprezintă o încercare de ordonare a artei moderne într-o reflecție care ține cont de perspectiva artiștilor asupra amplasării sculpturilor în spațiu. Relația sculptură-fotografie, diferită în opera celor trei artiști expuși, creează o apropiere intimă de universul lor sculptural.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

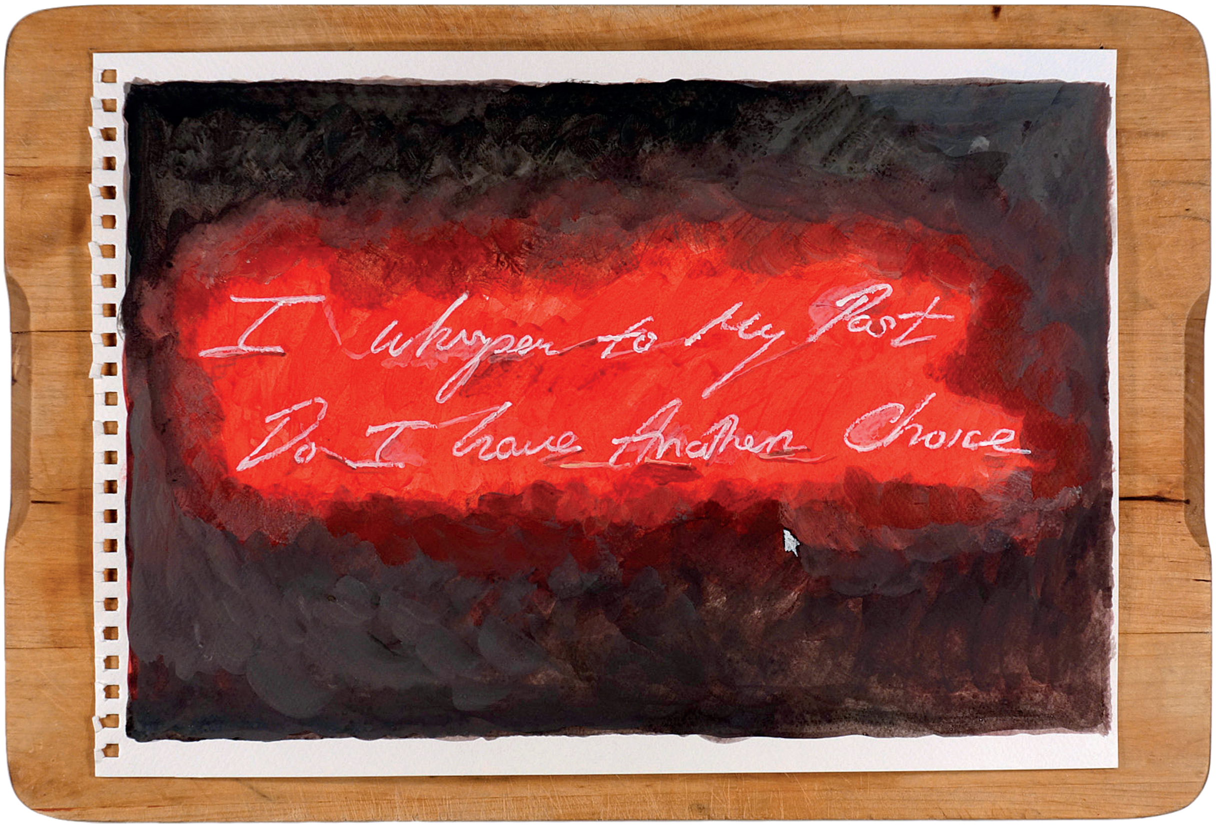
1 - Constantin Brâncuși, *Tête d'enfant endormi.* Courtesy MNAR
2 - Brâncuși, Rosso, Man Ray, *Framing Sculpture.* Foto: Valentina Iancu
3 - Constantin Brâncuși, *Cap de copil.* Courtesy MNAR

3

#5 ESEU
Essay

„Arta” feminismului – interdisciplinaritatea

text de **LAURA GRÜNBERG**



1

Ca să înțelegi o anumită societate, să îi percepi specificul, conflictele, tensiunile, să îți faci o idee despre ce făceau, simțeau, doreau și aveau voie să viseze oamenii acelei epoci – fie ei femei sau bărbați, tineri sau bătrâni, poți începe prin a citi romanele acelei epoci, a asculta muzica sau a privi operele de artă produse atunci.
Din acest punct de vedere, pentru mine ca sociolog, arta în general, și arta feministă în particular, constituie un material didactic indispensabil la cursurile de Studii de Gen dar nu numai. Într-o epocă a vizualului ca cea de azi, folosesc des imagini pentru a discuta cu studenții despre evoluția modelelor de feminitate și masculinitate în timp și spațiu, despre constrângerile politice sociale și culturale impuse unora sau altora în funcție de sex, clasă, etnie, orientare sexuală, despre multitudinea de modele de gen care coexistă și despre multidimensionalitatea acestui concept. Vizualizarea unor opere de artă din diverse epoci îmi oferă suportul și contextul ideal pe care să așez povestea sexului și genului, o poveste fascinantă și controversată. Ne uităm la nudurile lui Rubens și apoi la femeile filiforme ale Vanesei Beecroft pentru a avea repere vizuale privind dinamica tiparelor de frumusețe. Privim lucrările lui Frida Kahlo și putem începe să descifrăm teoriile feministe despre maternitate ca experiență vs. maternitate ca instituție sau despre graviditate în condițiile noilor tehnologii de înseminare artificială. Pornind de la Yoko Ono care lasă să îi fie tăiate hainele abordăm subiectul hărțuirii și violenței împotriva femeilor.

O ”folosesc” pe Vali Export care știu că a dorit să scoată în evidență în multe din happeningurile sale regimurile patriarhale care domină imaginile feminității, provocându-i pe cei tineri să interpreteze imaginea bărbatului tras în lesă pe străzile Parisului din perspectiva renegocierii relațiilor de gen în epoca contemporană. Observăm împreună cum Marina Abramovic își folosește corpul ca material pentru ceea ce ea numește ”câmpul ei performativ” și decriptăm afirmații ale valului doi și trei de feminism. Folosesc de asemenea trimiteri vizuale la Louise Bourgeois și explorarea experiențelor copilăriei, la Adrian Piper și deghizările ei sub haine bărbătești, la Orlan și faimoasele operații estetice filmate în direct sau la Laurie Anderson care își distorsionează vocea pentru a sugera ambivalența sexuală și a te invita să ieși din definițiile rigide și constrângătoare ale genului și să accepți diversitatea.
De câte ori vreau să abordez multidimensionalitatea conceptului de gen mă sprijin vizual pe Shirin Neshat și fețele acoperite ale femeilor din operele ei care conturează problemele Islamului contemporan. Îmi invit mereu studenții să meargă să viziteze MNAC-ul sau galeriile de artă unde știu că ar putea vedea și face o cură vizuală (și) de artă feministă care mi-ar ușura mult munca de profesor. Sigur că eu am o grilă aparte de lecturare a obiectului artistic. Mă uit la arta feministă din perspectiva sociologului care caută povestea socială, conotațiile teoretice cu tentă feministă, provocările la reflexivitate în raport cu gândirea dihotomică care conturează o lume fără nuanțe. Văd în cataloage și pe simeze o comunitate de istorii personale și colective divergente, unite de dorința de a opune rezistență discretă sau militantă, directă sau indirectă, oricăror forme de dominare care sunt sistemice, dăunătoare, demodate, inoportune în contextul realităților secolului 21.
În zona științelor socio umane, femeile și femininul au fost o lungă perioadă de timp ignorate. Se făceau studii pe bărbați și se trăgeau concluzii despre comportamentul uman (ca de exemplu Kohlberg care și-a întemeiat tipologia comportamentului moral făcând studii experimentale doar pe băieți).
Mult timp femeile au fost marginalizate, pseudo incluse (ca de exemplu Durkheim care tratează tipologia sinucigașă și la femei dar o consideră un caz aparte), sau problemele femeilor au fost alienate (ca de exemplu Marx care vorbește de reproducerea forței de muncă sau Freud care definește feminitatea prin invidia de penis). Nu sunt specialistă în istoria artei dar este ușor de observat că și în artă femeile artist (destul de rare la începutul secolului 20) au fost și ele mult timp ignorate, marginalizate, operele lor fiind deseori tratate ca un caz aparte, arta lor fiind etichetată cu condescendență ca ”artă de femei”. Treptat ele și-au câștigat autonomia, din sursă de inspirație au devenit creatoare originale care explorează teme majore precum identitatea, libertatea, autonomia, egalitatea, integrându-și discursurile în contextul general al feminismului.
Reflectând diversitatea experiențelor și identităților femeilor, arta feministă acoperă un spectru larg de atitudini, estetici, obiective. De la Judy Chicago și activismul ei kitsch la minimalismul Evei Hesse și mai apoi la arta conceptuală a Barbarei Kruger sau Gina Pane, întâlnim o paletă diversă de abordări. În același mod, feminismul teoretic nu este nici el uniform sau unitar ci include o multitudine de agende politice, identități, istorii, experiențe, teorii.
Dincolo de diversitatea din interiorul fiecărui domeniu și de deosebirea de limbaj și forme de exprimare dintre domenii eu pot, ca sociolog, să mă sprijin pe arta feministă pentru că există un filon comun al ”feminismelor” care se regăsește în toate variantele sale filozofice, sociologice, istorice, politice, psihologice sau artistice. Indiferent din ce domeniu venim și cât de diferit ne raportăm la anumite aspecte, noi, feminiștii și feministele, ne înțelegem între noi.
Interdisciplinaritatea feminismului și a studiilor de gen ne oferă un vocabular comun. Fiecare pe limba noastră vorbim direct sau indirect despre bifurcarea conștiinței (Dorothy Smith) cu trimitere la faptul că există o prăpastie între lumea așa cum o experimentăm de fapt și perspectiva dominantă despre lume la care trebuie să ne adaptăm, despre matrici ale puterii în interiorul cărora poți fi victimă, călău, sau și una și alta în funcție de contexte (Patricia.H.Collins), despre performativitatea genului (Judith Butler), propunere teoretică în interiorul căreia genul dar și sexul sunt constructe sociale, despre faptul că facem gen (doing gender, West Zimmerman) nu doar învățăm despre rolurile de gen, despre genizarea societății, dar și despre proiecte de degenizare a lumii (degendering project – Helen Deutsch) în care accentul se deplasează pe ce ne unește nu pe ce ne desparte, despre cunoaștere situațională (Donna Haraway), subiectivitate obiectivă sau privilegiu epistemic (Sandra Harding) oferit de experiențe specific femeiești sau mai larg specifice minoritarului sau majoritarului, despre masculinitatea hegemonică și dividentele patriarhale care nu sunt distribuite uniform printre bărbați (Raewyn W. Connell).
Având acest tip de vocabular conceptual, un fond de idei comun, gândim critic, scriem, creăm în prelungirea unor teme sensibile la problematica de gen precum pornografia, violența simbolică și directă, corpul ca marfă în societatea de consum, naturalizarea corpului femeii vs. sociabilitatea corpului bărbatului, heterosexualitatea normativă, întruparea genului, raportul dintre public și privat, supravegherea și autosupravegherea corporală în societatea somatică de azi în care multe dintre problemele politice și anxietățile sociale sunt exprimate prin corpurile noastre etc.
Ce este arta feministă (gândită desigur în pluralismul ei)? Pornesc de la premiza că, fiind vorba de un produs feminist, este artă care subminează subtil dar constant modurile comune, obișnuite de a vedea lumea doar în acord perpetuu cu semnificațiile impuse de cultura dominantă. Știu că poate funcționa simplul criteriu al autoidentificării (în artă ca și în alte domenii): dacă îți asumi perspectiva feministă atunci faci artă feministă. Dincolo de acest prim nivel, o anumită abordare reflexivă, critică față de canoanele de gen ale momentului, un anume tip de angajament față de tematica aleasă, o problematizare asumată a raporturilor și relațiilor de gen (nu doar simpla includere a lor) sugerează de obicei o perspectivă feministă. În consecință, feminismul (pe simeze sau în cărți) nu va lua niciodată drept sigur ce se spune despre lume. Va practica permanent o hermeneutică a suspiciunii, o reflecție critică constructivă la adresa canoanelor, drumurilor bătătorite, prejudecăților, gândirii dihotomice etc. În sociologie mulți (feminiști sau nu) pledează pentru ceea ce Michael Buraway numește o sociologie publică – adică o sociologie reflexivă, care să fie oglindă și conștiință a societății, care să facă o conexiune asumată între sociologie și public.
Aș îndrăzni să spun că arta feministă ar trebui probabil căutată deasemenea tot în această zonă a unei arte oglindă și conștiință a unei lumi clădită pe valori masculine care își revendică cealaltă jumătate, în zona unui discurs vizual critic și provocator la adresa societății falocentrice în care segregările, inegalitățile și discriminările de gen sunt moralmente greșite, din punct de vedere politic neinspirate, și din punct de vedere cultural păgubitoare.
Are feminismul viitor sau a spus ce a avut de spus, a câștigat ce era de câștigat, este deja istorie? Atât timp cât datele globale arată că, dincolo de progresele incontestabile, nicăieri în lume nu s-a produs egalitatea între femei și bărbați (vezi de exemplu ”Global Gender Gap 2013”, raport anual realizat de Forumul Economic Mondial), este de presupus că feminismul va continua să existe și se va adapta la lumea globalizată, multiculturală, cu multe insecurități individuale și colective, o lume care își caută echilibrul între drepturile individuale și cele colective.
Probabil feminismul va deveni (sau va încerca să devină) tot mai inclusiv și ancorat în realitățile complexe și în permanentă schimbare ale secolului 21. Nu întâmplător, de puțin timp Facebook a introdus o opțiune de setare a profilului personal prin care fiecare individ poate opta între 54 de identități de gen (bărbat, femeie, femeie/bărbat cis, pangender, transgender, transexual, MTF – male to female etc.). În cărți această deconstruire și fluiditate a identităților de gen este comentată și analizată. Aștept curioasă comentariile din sălile de expoziții.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - *Heroines* - After Tracey Emin -
I Whisper to My Past, Do I have Another Choice.
Foto: Aurora Király

Feminizare şi Feminism: de la Fe-minus la Fe-plus

text de **CORIOLAN BABEȚI**

Se dedică figurii Mariei de Magdala, Apostola apostolorum

Când Soarele întrece măsura, servitoarele îl vor da afară. E un prim episod de feminism înregistrat de gândirea filosofică a Greciei pe linia de front masculin-feminin... Aforismul în mare măsură profetic ne previne despre scenariul unei neașteptate demisii – anunțate de Heraclit acum două milenii și jumătate pe treptele Templului lui Artemis din Efes: demisia Marelui Individ care a întrecut măsura cu inflația Egoului său... Monarh discreționar, absolut sau luminat ori numai moderat (constituțional), tiran înțelept, despot sanguinar sau dictator cinic, toți, pe rând, au fost spulberați de pe tronurile puterii în favoarea unui Mare Eunuc/Castrat, personaj umil, *low profile* sau chiar obligat să-i cedeze Ei, consoartei, frâiele puterii... Femeile din fragmentul lui Heraclit sunt „servitoarele dreptății", Eriniile, „Răzbunătoarele" (traducere mai corectă decât Furiile), mai vechi de zile chiar decât zeii panteonului elenic...
Spuneam cu altă ocazie că în democrațiile moderne avem pe masă un Osiris tranșat (metaforă a separării puterilor în stat). Anatomia Marelui Zeu dezmembrat de gelozia fratelui Seth e restaurată de consoarta sa, Isis. Marea Mamă, Zeița poate resuscita zeul nu și virilitatea lui. Osiris e în deznodământul mitic doar zeul feminizat, al renașterii naturii... Rămânând în aria civilizației nilotice, demisia falocrației terestre, considerată de la primul faraon la președintele egiptean Mubarak și succesorul său Mursi, continuă printr-un efect al dominoului declanșat însă abia acum două secole și ceva prin revoluțiile democratice din coloniile americane (1776) și din Franța monarhică (1789). După colapsul totalitarismului comunist din 1989; procesul debarcării liderilor discreționari se desfășoară de 3 ani în perimetrul celei mai exclusiviste, anaerobe și intransigente religii monoteiste a Cărții, islamul. Ideea acreditată de istorici că revoluțiile democratice din secolul XVIII și cele ce le-au urmat ar fi responsabile de „nașterea" modernității politice, sociale sau culturale e una dintre cele mai deficiente lecturi ale agendei istorice. Revoluțiile sunt doar „acceleratoarele de particule" ale unei conștiințe libertare și „fixative" ale Noului Canon, maturat prin torsiunea arhetipului masculin în cel feminin al modernității. În Franța Ludovic al XVIII-lea este dat afară de Erinii. Prin noile „Table de legi" ale Drepturilor omului de la Philadelphia sau Paris, umanitatea a consfințit schimbarea de sex – trancendent – a istoriei inaugurând și legitimând Noul Canon Feminin instaurat în palatele puterii – legitimat de Furiile revoluției, juridic, politic și cultural – la capătul unei linii de front arhetipale masculin-feminin desfășurate prin această lentă torsiune a sexelor în însuși imaginarul corpului social...
Feminizarea lumii scrie un episod din "întoarcerea reprimatului" în istoria europeană ce poate fi urmărită cu o mare doză de lizibilitate de circa opt secole, îndată după apariția Sfântului Francisc din Assisi și a doctrinei sale care asimilează, democratic, lauda Creatorului, laudei creației. Când atenția omului se îndreaptă spre opera lui Dumnezeu, el face loc în imaginarul său și Marii Mame, nature and nurture, în toate ipostazele ei...
Enantiodromia, termenul prin care Heraclit însuși numise această răsucire a ceva în contrariul lui/ei a contaminat întreaga istorie de la imaginarul bărbatului până la condiția socială, culturală și politică a femeii. Deși figura Marelui Tată transcendent mai întârzie în peisajul revoluțiilor (în cea americană mai ales), revelația libertară a (religiei) egalitarismului e încredințată unei noi instanțe a politicului reprezentată de figura tolerantă, compasivă a Marii Mame, Mater Omnium, în fața căreia toți fiii apar ca egali... Marele Individ nu mai „acordă privilegii" fiind instruit să accepte că oamenii se nasc dăruiți cu ele. De jure dacă nu de facto democrațiile liberale ale Vestului reprezintă triumful arhetipului feminin în ordinea istoriei...
Nu cred că Henri Corbin, una din cele mai luminate minți ale secolului XX, are dreptate când observă că Occidentul „a ratat ocazia de a fi femeie", (când sau cum nu ne spune). Dacă nu s-a „născut", atunci a „devenit" femeie în secolul XVIII prin revoluțiile democratice amintite. Și astfel orice specie sau avatar al feminismului ca neoamazonism instuționalizat, e precedată de feminizarea lumii. Cum tensiunea intrinsecă a oricărui arhetip rezidă în autodesăvârșirea lui, de două secole și ceva bărbatul, neresemnat de autoemascularea sa – mai ales bărbatul de stat – (din societăți cu înclinații anacronice, din democrații incipiente), își petrece timpul bombănind diversele forme ale libertății sau încearcă să-și asume rolul de Pater Patriae încercând să uzurpe religia egalitarismului sau, asemeni lui Putin, să pună la punct orice cutezanță feministă ca cea a domnișoarelor ce au dat iama în bisericile Kremlinului din ograda prezidențială...
Cei ce nu înțeleg că trăim sub puterea/vraja unui Nou Canon al imaginarului Feminin nu vor face decât să întârzie aurora celui succesiv, un foarte probabil Canon al Balanței Hierogamice, sau a unui armistițiu al disputei sexelor, cu tot cortegiul de valori cultivate în echilibrul lor dinamic, într-o logodnă a complementarității și înțelepciunii redescoperite. O reconciliere care ar fi o noutate fără precedent în analele istoriei, comparabilă cu ziua când leul și mielul vor sta unul în poala altuia...
Prin anii '50 ai secolului XX, Erich Neumann, membru al ilustrului cerc de la Ancona, ofta inteligent contemplând imaginarul social, politic și cultural european discriminat de acest război nevăzut al sexelor: „Umanitatea occidentală trebuie să ajungă la o sinteză “masculin-feminin” care să includă și lumea feminină. (…) Numai atunci individul va fi în stare să dezvolte o plenitudine psihică absolut necesară pentru ca el să facă față pericolelor care amenință existența sa dinlăuntru și din afară. Numai această integritate (plenitudine) a persoanei face posibilă o comunitate vie și fertilă.“
Cu numai încă o jumătate de secol înainte de apariția cărții lui E. Neumann The Great Mother, avem la dispoziție numeroase simptome ale prezenței lucrătoare a Noului Arhetip Feminin, manifestă prin apariția instrumentarului autoanalitic, derivat din feminizarea i.e. psihizarea lumii: psihanaliza. Mai precis e vorba de anul 1900, un annus mirabilis în istoria europeană. În jurul lui se petrec evenimente culturale discrete la data apariției lor, dar pe care azi le considerăm de o magnitudine excepțională pentru rolul lor seminal sau pentru relevanța lor simptomatologică. Până și un episod de cronică neagră – dosarul Weininger – poate figura în orbita acestei considerații.

La Universitatea din Viena, un student de 21-22 de ani ce preda 8 limbi străine își susține în 1903 teza pe care editorul său o va face publică sub titlul Geschlecht und Charakter („Sex și caracter"). Cartea a devenit peste noapte un bestseller. Un an mai târziu autorul, Otto Weininger, ce afișa în cafeneaua Griensteidl aerul unui dandy arogant, și-a închiriat apartamentul în care murise Beethoven doar pentru a-și pune capăt zilelor... Deziluzia provocată de propria-i descoperire ce făcea obiectul opului, îi părea insuportabilă. Nu există sexe pure. Își figura impuritatea sexelor masculin-feminin în fracții și își reprezenta imposibilitatea găsirii unei perechi de viață ce ar fi trebuit să aibă o proporție răsturnată de B(ărbat) și F(emeie) decât aceea a autorului. Deși fiu al unui bijutier evreu, cartea etalează un antisemitism egalat doar de misoginismul tezelor sale. Pentru Weininger toate celulele corpului uman transportă caracterele sexualității. Inventă termeni noi idioplasm (țesut nediferențiat sexual), arrhenoplasm (țesut masculin), thelyplasm (țesut feminin). Weininger extrapolează însă această revelație care îl conduce la ideea superiorității principiului masculin, pe care îl vede întrupat în rasa ariană productivă și creatoare, în timp ce rezervă rasei semite atributul sau atributele principiului feminin-haotic al nonființei! Pradă depresiei provocate de marginalizarea principiului masculin, el procedează suicidar...

Acum un secol și ceva Universul apare intelectualului european intens sexualizat și profund sexuat. Noul secol XX avea doar șase zile când într-o zi de Sabath, apărea cartea lui Freud Interpretarea viselor prin care autorul pune bazele viziunii sale tripartite despre inconștient, represiune și sexualitatea infantilă ca și despre structura minții, constituită din id, ego, super-ego. E curios cum în personalitatea lui Freud, în liberalismul reflecțiilor sale stă încastrată aceea a unui anacronic patriarh cvasi medieval. Astfel, în primul om modern al interpretării psychei umane ca „sit arheologic" îl găsim intarsiat pe misoginul medieval care își privește fiica și consoarta ca pe un singur personaj resentimentar, guvernat de pennis envy. Paradoxal, în ciuda avangardismului cu care e creditată viziunea lui, Freud rămâne un patriarh care se retrodatează. El e comparabil cu viziunea lui Toma d'Aquino ce considera că femeia nu e decât un „bărbat ratat", mas occasionatus sau cu mentalitatea generală a Evului Mediu care găsea că feminus ar fi un „minus al bărbatului", fe-minus...

Misoginia ironică – „ce vor femeile?" se întreba retoric Freud, ca și cum nu ar fi știut de unde să apuce subiectul femininului –, nu îl va împiedica să proiecteze viitorul artei/științei sale. Împreună cu Wilhelm Stekel, Freud fondează Societatea Psihologică de Miercuri, (devenită ulterior Societatea Psihologică Vienna) cărora i se alătură în anii următori Alfred Adler, Paul Federn, Ernest Hirschmann, Otto Rank și în 1907 Carl Gustav Jung din Zurich. Dizidența lui Jung e cunoscută. Suferința lui Freud provocată de „trădarea" discipolului, la fel...

Psihanaliza devine ceea ce în iconografia Renașterii este Oglinda Venerei, autocontemplarea femininului. Multor feministe en titre, Freud le-a creat un model de sexualitate masculină care a „castrat" femeia secolului XX (Joana Frueh). Femeile sunt marcate prin negație și oricine știe că negația este o definiție (Kristeva)... Spre deosebire de Freud, pentru care „anatomia este destin", Jung transcende limitele analizelor de laborator ale mentorului său, extinzând termenul de sex la sfera psihicului, dar mai ales transferând bipolaritatea masculin-feminin, cu arme și bagaje, în istoria culturii, în impalpabilul univers al imaginarului. Faptul că discipolii lui Jung nu au găsit în toată opera maestrului lor nici măcar o singură definiție a femininului ne poate spune că el ne-a lăsat, prin însăși absența definiției, cea mai simpatetică înțelegere a acestui arhetip chiar dacă ea este o negație implicită... Pe Jung epoca victoriană și-a pus o amprentă indelebilă: „femininul" nu poate fi decât curtat, observat prin metoda circumambulației ...Analizele jungiene pe această temă sunt ele însele o reiterare circulară a discursului, asemeni răbdătoarei glose a ciclurilor naturii ce revin cu periodicitatea anotimpurilor. Asemeni visului sau mitului, care sunt propriile lor interpretări, manifestările femininului conțin propria lor interpretare. Autoreferențialismul lor este constitutiv, structural. Din tușele informale prin care îl captează, femininul îi apare lui Jung evanescent, enigmatic, misterios; un univers al devenirii, ce desfide orice geometrie aplicată naturii informale a femeii și descurajează orice apetit conceptualizant. Femininul este non-diferențiatul, inefabilul, non-definibilul însuși, marele rotund uroboric ce decupează stratul germinativ al naturii și istoriei.[1] Ei bine, tocmai împotriva acestei condiții de definiție prin negație ca și de non-definiție se revoltă fundamentalismul feminin/feminist/amazonian. O artistă ca Gina Pane poartă un falus-fetiș în desouurile ei dar o altă feministă instalată în aerul pestilențial al unui abator, Marina Abramovici, spală cu lacrimile ei mormanele unor anatomii dezmembrate. Un bocet și el circular în memoria morților din conflictele recentului război din Balcani (Performance de la Bienala de la Veneția, 1997).

Dacă poate să-ți repugne virilitatea amazoniană, cum poți să rămâi de piatră la toată această istorie a condiției femininului, la fel de tragică ca aceea a oricărui sclav dependent de stăpânul său? De altfel, notează inspirat James Hillmann, toată istoria Europei ultimilor 2000 de ani nu e decât un subsol al legendei lui Adam și a Evei, de care aș adăuga că nu stau departe nici isprăvile falocratelor divinități olimpiene în raporturile cu consoartele sau metresele lor... Pe ambele versante ale edificiului cultural european „Atena" și „Ierusalim", avem de a face cu un falocentrism în orbita căruia satelizează sexul secund... „abisala latură a corpului bărbătesc" cum îl califica același Hilmann... Ce e nou, postmodern, în acest conflict imemorial masculin-feminin, este apariția desinenței ism, (în replică la feminism apare însă și machism). Când desinența *ism* se lipește de sânul substantivului mamă, suntem înștiințați de tranziția unei idei/realități de la particular la general, de la caz la fenomen și de la informal la sistem. Dacă vrem să identificăm originile condiției ismice ale unei realități, e util în schimb să plonjăm în infinitivele lungi; teritorii de la periferia fenomenului, să inventariem relicvele unui șantier arheologic în siturile cele mai discrete ale realului indicat de vocabulă. Să săpăm cu alte cuvinte în istoria femininului, a ideii feminine și în procesul enantiodromic al feminizării lumii. Cum imaginea este documentul onest pentru că cel mai nereprimabil al Psychei individuale și colective, ea e și cel mai elocvent martor al devenirii etimonului fem(ininului).

Revoluția iconică ce încoronează modernitatea însăși (definită nu o dată ca un triumf al imaginii asupra scripturalului/logosului, al Zeiței asupra Alfabetului, cum o formulează L. Shlain), eikonul propriu-zis, tezaurizează și transportă în capsulele timpului spirale ADN ale istoriei ce atestă prin mitocondriile (genele transmise pe linie maternă) lor o vastă transformare a lumii, greu pereceptibilă, dar ireversibilă în liniile ei de forță: răsucirea ei de la masculin la feminin. Paradoxul feminismului este că în radicalismul lui social-politic mai degrabă, el reclamă mai puține drepturi și concesii teritoriale decât arhetipul feminin a obținut în istoria ultimelor secole prin cucerirea celei mai inexpugnabile redute: aceea a imaginarul masculin! (...)

Feminizarea lumii (evenimentului, ideii, imaginii) este de aceea așternutul fertil pe care feminismul a putut să apară în anii '70 ai secolului XX pe axa Paris-Londra-New York, humusul care hrănește dezbaterea și revendicările feminismului galvanizat de mitul puterii virile, atras de opusul lui. Feminismul este așadar epifenomenul social, politic și cultural al feminizării ineluctabile a lumii (numite cu aceeași aroganță masculină, „secularizare"). Când, foarte târziu, feminismul – ca mișcare și ideologie a unei clase politice a femeilor! – intersectează arta în anii '80-'90 ai secolului XX, istoria europeană cunoscuse în ființa sa adâncă o amplă desfășurare a avatarurilor feminine ale limbajelor coerent articulate în însuși imaginarul masculin. Feminismul manifest în lumea artei are așadar spatele vegheat de cea mai importantă pesemne achiziție a lumii moderne și postmoderne: realizarea femininului ca limbaj specific al artelor vizuale, numit cu prea mare grăbire autoreferențialismul artei. Conceptul disimulează de fapt o glorie a refulatului, o recunoaștere a drepturilor și creativității femininului, afluentul major al ultimelor cinci secole de artă ce compun colierul prețios de pe pieptul Marii Zeițe, afirmat însă în plenitudinea mai vastă a culturii – ea însăși o întrupare a aceleiași Mari Erezii europene a Erosului civilizator.

[1] Încercările de a sistematiza femininul nu au lipsit însă la discipolii lui Jung. O face Tony Wolf, apropiata sa colaboratoare și metresă. Alături de Amazoană și de ipostaza Mamei Teribile, ea decupează în diversitatea femininului alte două mari avataruri esențiale: Mama Bună și Hetaira.

[2] Parcurs urmărit de mine în Democrația – O religie a Marii Mame, vol. III, Editura Curtea Veche, București 2009.

#6 INTERVIU
Interview

1

Silvia Radu în dialog cu Magda Predescu

Magda Predescu: De ce sculptura?
Silvia Radu: Familia mea – în special tata, care preda matematica – spera să devin inginer constructor. După un an la Construcţii, o încăpăţânare teribilă, o dorinţă profundă şi, mai ales, mult curaj m-au determinat să aleg artele plastice, sculptura.

M.P.: V-aţi integrat uşor în grupa de sculptură?
Am avut un profesor – pe Ion Lucian Murnu – şi colegi de excepţie: George Apostu, Ion Buzdugan, Constantin Dimofte, Vasile Gorduz, Constantin Iosif, Victor Roman. Ne ajutam între noi, atmosfera era extraordinară. Clasa mea a fost o insulă de normalitate. Eram singura fată şi una dintre puţinele studente la sculptură din şcoală. Eram trei în toată şcoala: eu, Geta Caragiu şi Ioana Kassargian.

M.P.: În climatul cultural oarecum mai liber de la sfârşitul anilor 1960 structura UAP a trecut printr-o perioadă de reforme. Ce s-a întâmplat cu Cenaclul de tineret în perioada (1967-1969) în care aţi fost la conducerea acestuia?
S.R.: În calitate de coordonator al Cenaclului – la propunerea lui Brăduţ Covaliu, în cursul anului 1967 – am cerut o implicare mai fermă a UAP / UTC / CSCA / Sindicate – finanţatorii din acea perioadă – în achiziţionarea de lucrări ale tinerilor artişti. Am sugerat, deopotrivă, posibilitatea unor achiziţii de către persoane particulare. Am cerut spaţiu pentru ateliere, burse pentru tineri. Şi, uneori, cererile mi-au fost aprobate. Din perioada Cenaclului îmi amintesc o mare expoziţie a tineretului organizată la Dalles în 1968 şi expoziţiile cu discuţii la fostul sediu al Uniunii organizate de critici. Ulterior am făcut parte din numeroase alte comisii ale Uniunii printre care şi Comisia de Artă Monumentală.
Este adevărat că, deşi era o perioadă de „liberalizare”, totul a rămas politizat. Foarte mulţi tineri au intrat atunci în partid şi, cu această ocazie, au ajuns în structurile de conducere ale Uniunii – unii dintre ei foarte talentaţi, din fericire, înclinând balanţa în favoarea calităţii. Profesionalismul a învins propaganda, iar acest fapt s-a petrecut în toate uniunile de creaţie. Eram în interiorul sistemului, însă eram în interior pentru a transforma sistemul. Atunci am avut convingerea că se poate schimba ceva. În plus, generaţia de artişti din care fac parte a avut norocul să fie susţinută de marile nume din critica vremii. Datorăm foarte multe, aproape totul, de fapt, domnului Hăulică, lui Nicolae Argintescu-Amza, Theodor Enescu, Anatol Mândrescu, Petru Comarnescu…

M.P.: Care a fost prima lucrare importantă şi ce impact a avut asupra carierei dumneavoastră de sculptor?
Meşterul Manole, în Herăstrău, în 1965. Mi-a fost foarte frică să propun proiectul comisiei de selecţie şi, apoi, să execut efectiv lucrarea. Însă Gorduz m-a încurajat, avea încredere în mine, făceam o echipă extraordinară. Eu l-am susţinut, în schimb, prin pragmatismul meu. O altă lucrare foarte importantă a fost ambientul de la Costineşti realizat în 1971.

M.P.: Există o sensibilitate feminină specifică? Faptul că aţi fost femeie a schimbat ceva în munca dumneavoastră?
S.R.: Femeile, în general, nu doar artistele, în mod special, sunt mai atente la oameni, trăiesc lucrurile mai intens la nivel afectiv, sunt mai responsabile, au simţul datoriei; bărbaţii sunt mai cerebrali. Diferenţe, nu inegalităţi.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Silvia Radu, *Meşterul Manole*, 1965, Herăstrău, Bucureşti
2 - Silvia Radu, *Ambient*, beton, Costineşti, 1972
3 - Silvia Radu, *Meşterul Manole*, 1965.
Courtesy of the artist, MNAC

2

3

Ileana Oancea câştigă prima ediţie SPAM

1

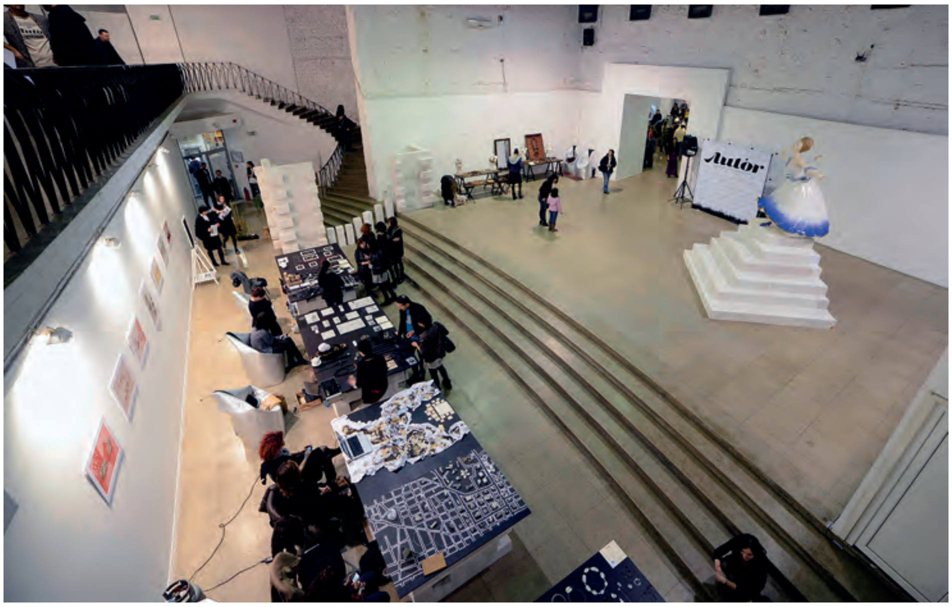
dialog de **IOANA CIOCAN**

Ioana Ciocan: Ai participat la programele de artă în spațiu public Spațiu Expandat (2011), SPAM din Parcul Carol (2014) și Proiect 1990 din Piața Presei Libere (2014). Ileana Oancea, ce te fascinează la spațiului public?
Ileana Oancea: Pentru un sculptor, spațiul public este o provocare diferită de expunerea într-o galerie, mai ales că reacția publicului este și ea diferită de fiecare dată. În spațiul public trebuie să țin cont de un public nepregătit pentru artă pe care încerc de fiecare dată să-l implic în lucrările mele. Interacțiunea publicului cu lucrarea aflată în spațiul public se face la un nivel emoțional nu intelectual, ca într-o galerie. Publicul trecător nu are neapărat o educație vizuală și acest lucru îl face mai critic. Provocarea tehnică, deloc ușoară, ca și tematica impusă de obicei de programele de artă în spațiul public, sunt alți factori extrem de interesanți pentru opera mea. Această provocare, a publicului și a temei, m-a atras încă din facultate și continuă să îmi trezească interesul. Am expus până acum de patru ori în spațiul public. Prima dată, o lucrare monumentală în marmură numită „Piatra de hotar", de factură clasică, expusă permanent în Râmnicu-Vâlcea, iar a doua intitulată „Strada" în cadrul programului de artă Spațiu Expandat. „Strada" a fost temporar expusă pe pavimentul din fața Muzeului de Istorie de pe Calea Victoriei din București. Lucrarea „Contesa" din cadrul proiectului SPAM a fost a treia desfășurare în spațiu public, dar cu totul diferită de cele anterioare și a fost expusă pe fostul soclu Istrati din parcul Carol. A patra este „RM" (Roșia Montană) pe fostul soclu Lenin din Piață Presei Libere, în cadrul Proiect 1990.

IC: Ai câștigat prima ediție SPAM care a avut tema Copy/Paste. Juriul format din Magda Cârneci (critic de artă), Eugen Rădescu (teoretician, co-fondator Pavilion), prof. univ. dr. Marilena Preda-Sânc (UNArte) și Diana Toboșaru (COO BBDO) ți-a acordat premiul de 1000 de euro oferit de Graffiti Art Work, parte a BBDO Group România. Cum de-a ajuns o Contesă într-un Copy/Paste?
IO: Spațiul în care se dezvoltă proiectul SPAM este generos, clasic, însă tema propusă de Copy/Paste, este puternic ancorată în prezent. Inițial m-am gândit să reproduc în rășină trasparentă fosta statuie a doctorului Istrati ce era originar așezată acolo. Dar apoi, am renunțat pentru că trimiterea mi s-a părut poate prea rapidă și prea facilă. Am optat în schimb pentru imaginea supradimensionată, din polistiren, a unui bine cunoscut bibelou de porțelan – am ales să repun în discuție și să revalorific o formă artistică perimată și demult intrată în desuet. Bibeloul a trecut treptat de la a fi un obiect prețios și nobil la o marfă reprodusă-n serie cu o valoare artistică îndoielnică. Contesa aleasă de mine, imagine familiară în urmă cu 20 de ani, a fost supradimensionată la 2 m, ridicată la „rangul" de statuie de for public și urcată pe un soclu cu valoare istorică. Aceste date noi, suprapuse peste imaginea veche dar familiară încă pentru mulți, aveau să creeze o premisă bună pentru o interacțiune puternică cu privitorii. În timpul lucrului, am simțit nevoia unei intervenții suplimentare, o afirmație mai fermă asupra poziției mele față de aceste bibelouri și i-am plasat un cuțit în spate - o lovitură dată acestei forme artistice decăzute.

IC: De la marmură la polistiren. De ce acest material intermediar?
IO: De cele mai multe ori, și mai ales pentru lucrările cu caracter temporar, polistirenul se dovedește a fi cel mai uzitat material. Materialul cel mai potrivit unei lucrări de aceste dimensiuni menite a fi expusă doar temporar în spațiul exterior a trebuit să fie polistirenul căruia i-am adăugat însă o structură metalică. Suprafața exterioară a fost tratată cu rășină pentru o mai bună rezistență și pentru a-i oferi aspectul glazurat pe care îl are și obiectul original. Îmi place să experimentez cu materiale intermediare și diverse rășini, dar pentru SPAM polistirenul a fost cel mai potrivit material, fiind foarte ușor.

IC: „Contesa" a avut un impact neașteptat atât asupra juriului, cât și a publicului. Ai avut un bis la Târgul de bijuterie contemporană Autor, ediția 10, unde a fost expusă din nou, imediat după parcul Carol. O să mai migreze „Contesa"?
IO: Impactul și relația lucrării finale cu publicul au justificat alegerea mea – a fost recunoscută, trecătorii au relaționat ușor cu ea, iar scopul interactiv propus a fost atins – lucru probat și când această lucrare a fost apoi expusă în noiembrie 2013 la Autor 10. Acum se află în curtea galeriei ArtYourself, unde iernează, iar sfârșitul primăverii, între 16-25 mai 2014, o va găsi din nou în spațiul public, la ediția a II-a a Romanian Design Week. SPAM s-a desfășurat în Parcul Carol I din București și a fost susținut de Graffiti Art Work, parte a BBDO Group România și realizat cu sprijinul Administrației Monumentelor și Patrimoniului Turistic.


2

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Contesa în parcul Carol, București
2 - Contesa la Târgul Autor 10, București.
Courtesy of the artist, SPAM

Wanda Mihuleac

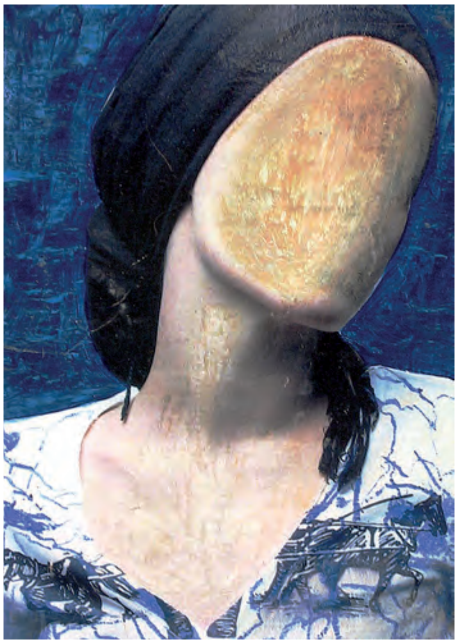
în dialog cu Magda Predescu

Magda Predescu: De ce ați ales să deveniți artist? Când ați luat această hotărâre?
Wanda Mihuleac: Nu am ales să devin artistă. Am avut conștiința că m-am născut artistă și că totul decurge normal în această direcție. Nu am avut de ales între a fi sau a nu fi artist(ă). Am început să desenez și să cunosc literele la vârsta de 5 ani, am urmat o școlarizare specializată, Liceul „Tonitza", apoi Institutul de Arte Plastice. Nu am luat nicio hotărâre, a fost o urmare firească a practicii mele de zi cu zi.

M.P.: Când a apărut tematica feministă în lucrările dumneavoastră?
W.M.: Depinde ce înțelegeți prin tematică feministă: felul de a prezenta sau reprezenta o problematică generală prin prisma genului căruia îi aparțin prin naștere, genul feminin, sau prin evoluția conștiinței feminine. Simone de Beauvoir spunea că „femeie nu te naști, ci devii". În acest sens nu am urmărit cu atenție apariția tematicii feministe în lucrările mele care, mai mult ca sigur, au, în marea lor majoritate, amprenta „feminismului". Amintesc aici filmele „Panta rei", cu un personaj feminin care stă încremenit în fața unui râu și „Corp peisaj", unde un corp feminin acoperit în întregime cu vegetație respiră și „se cutremură". Putem vorbi chiar de un eco-feminism practicat de mine în perioada 1975-1982. Astfel, expoziția „Proiecte ecologice" de la Muzeul Colecțiilor conținea, în afara unei enorme instalații vegetale, desene și fotografii în care se remarca prezența corpului feminin ca o matrice a naturii. Cu ocazia acestei expoziții a avut loc, pentru prima dată la București, o performanță a coregrafei Raluca Ianegic în interiorul unei sculpturi-instalație. Legătura paradoxală între interior și exterior, explicită în banda lui Moebius, care nu are decît o singură suprafață, este, evident, feminină. Instalația „psiho-ecologică" prezentată la Bienala de la Paris avea integrată o oglindă sferică asemănătoare unui pântece uriaș ce îngloba spațiul înconjurător.

M.P.: Știați ce se petrecea în Occident în mediile feministe?
W.M.: Am cunoscut aproximativ mișcările feministe din Occident, nu le-am frecventat. Am avut o mare considerație pentru Vali Export, Marina Abramović, Annette Messager. Am citit cărți de teoria artei, fapt care mi-a permis ulterior să fiu absolventă a Universității Sorbonne Paris 1, dar nu m-am interesat cu predilecție de politica feministă, nici de cea istorică, nici de cea contemporană de tipul celei promovate de Judith Butler.

M.P.: În Occident, feministele protestau, printre altele, împotriva excluderii femeilor din structurile instituționale ale lumii artei. Însă, în România, dumneavoastră ați făcut parte din aceste structuri, ați participat la viața publică, ați avut spațiu de inițiativă. Existau inegalități de gen în structura U.A.P.? Existau șanse egale în competiții?
W.M. Aveau de ce să protesteze! În Franța, femeile nu au avut dreptul să voteze până în 1946, până acum câțiva ani nu au avut dreptul să scoată bani din propriul cont bancar fără acordul soțului, salariul unei femei este încă cu 20% mai mic decât al unui bărbat, la calificare egală; unele lucruri s-au ameliorat, altele nu. În România nu a existat această inegalitate flagrantă, inegalitatea era, însă, mult mai perversă. Este adevărat că am făcut parte din structurile U.A.P., am condus „Atelier 35" și am încercat prin această funcție să promovez arta zisă de avangardă într-o uniune de artiști de o anume generație care nu prea avea o mare cultură – nici generală, nici plastică. Dificultatea cea mare venea din ignoranța conducerii U.A.P., din delațiunile colegilor de breaslă adresate forurilor superioare de partid, din frica unora de a nu „supăra" conducerile ierarhice. Frica asta nu m-a atins personal, dar faptul că printr-o decizie a mea puteam pune într-o situație primejdioasă alte persoane mă făcea să fiu mai prudentă. Nu era o problemă de discriminare de gen, ci de discriminare între un spirit novator și unul conservator. Discriminarea femeii nu se făcea în cadrul social instituțional, unde în epoca comunistă exista o oarecare paritate bărbați – femei, paritate întărită printr-o lege a cotei de femei promovate în posturi de conducere. Inferioritatea femeii era, însă, bine determinată în familie, unde domnea legea masculului dominator – de unde necesitatea unui feminism personal. Femeia, ca o bună urmașă a Evei, trebuia sa se supuna dorințelor Adam-iste, dogmele bisericii ortodoxe contribuind masiv la promovarea inegalității dintre sexe. Pentru a ilustra tema „feminitate și sacralitate" vă propun o lucrare intitulată „Crucificare comodă", expusă la Muzeul de Artă în 1988: un Crist feminin se așază confortabil pe o cruce imposibilă. Am reluat tema în două expoziții organizate la Paris în galeriile Danysz și Vitoux.


1

2

3

MP: Au schimbat femeile artist din România identitatea artei ?
W.M.: Nu cred că această colectivitate a artistelor a schimbat ceva pîna în 1989. Nu cred că a existat un feminism militant în arta plastică. Individual, însă, au existat personalități artistice feminine puternice care aveau un feminism militant subliminal. Faptul că artistele nu se exprimau prin texte teoretice explicite mă face să cred că forța lor artistică depășea nivelul conceptual al demersului plastic.

MP: Faptul că ați fost femeie a schimbat ceva în munca dumneavoastră ?

4

W.M.: Nu numai că am fost femeie, dar am și rămas femeie. Nu am dorit niciodată să fiu bărbat, nu m-am gândit niciodată să-mi schimb sexul – nici prin metode chirurgicale, nici prin înbrăcăminte unisex, ca să par mai „bărbată". Nu mi-am pus niciodată întrebarea ce aș fi făcut dacă nu aș fi fost de gen feminin. Acum este foarte la modă „teoria genurilor": ce înseamnă genul feminin (sau sexul feminin) și genul masculin (sau sexul masculin) când există numeroși homosexuali, transsexuali, bisexuali. Ca răspuns la această problematică am inițiat în 2012 proiectul „FEMAL" compus din „FEM" de la Femme – feminin și „MAL" de la Mâle – masculin, joc de cuvinte în franceză: se pronunță (femal) și poate să semnifice „a face rău", dar și unirea celor două genuri într-unul singur.

MP: Sunteți adepta teoriei că există o sensibilitate feminină specifică?
W.M.: Evident că există o specificitate sexuată. Până unde merge această diferență este o problemă mult mai interesantă decât afirmarea ei. Este posibil să te naști de sex bărbătesc și să ai o sensibilitate feminină? Da. E posibil să te naști de sex femeiesc și să ai o sensibilitate masculină? Da. Aș propune o exemplificare vizuală: instalația „Vox clamantis in deserto" (instalație sonoră – un octet de voci feminine, muzică semnată de compozitorul Yves Bosseur pe un text de Marie-José Mondzain, filozof și istoric de artă). Instalația este constituită dintr-o oglindă mare, orizontală, în care se reflectă imaginile a 8 clopote; în aceste clopote sunt ascunse fotografii de guri care strigă sau cântă, dar aceste guri strigătoare nu pot fi percepute decât în imaginea lor reflectată în oglindă.

M.P. : Când ați cunoscut-o pe Hélène Cixous și ce proiecte ați avut împreună ?
W.M.: Pe Hélène Cixous am cunoscut-o în anturajul lui Jacques Derrida, filozof al deconstrucției pe care l-am citit încă din anii 1980. L-am cunoscut personal cu ocazia realizării cărții Eradid în 1996 la Editura Signum (transformată ulterior în Transignum) pe care o conduc de aproape 20 de ani; au urmat, în 2000, cărțile Ce este poezia și Or, iar în 2001, la New York, un alt proiect comun, expoziția „Arta grefei". Filozofia sa m-a influențat enorm, teoria deconstrucției acoperind perfect demersul meu artistic și teoretic. Hélène Cixous (filozof, eseist, poet) a înființat la Universitatea Paris 8 o catedră de studii feministe, dar eu nu am colaborat cu ea în această calitate. Am solicitat-o să scrie un text poetic pentru proiectul „Veșminte de citit" („Habits à lire") și mi-a trimis un poem intitulat „Rochia Gradivei" care conținea versul „Pliurile rochiei construiau o frază". Am considerat că această propoziție scurtă este cheia care deschide o poartă spre înțelegerea relației între sensibilitatea feminină și conceptualizarea considerată mai degrabă masculină sau, la limită, asexuată. În continuarea colaborării noastre, Hélène Cixous mi-a propus culegerea de poeme în proză intitulată „Larmoire des textes" (cuvânt creat din „larme" – lacrimă și „armoire" – dulap, șifonier). „Ilustrația" mea la aceste texte a fost o colecție de 24 de obiecte vestimentare (rochie de zburat, mantoul, mama în șorț, vara, taiorul, bluza, doliul etc.) care traduc aproape tautologic textul. Aceste obiecte nu sunt lucrări de expoziție statice, ci capătă semnificație dacă sunt purtate. Mișcarea – care poate deveni coregrafie – pune în evidență caracteristicile textului. În acest sens, prezentarea cea mai adecvată a proiectului a fost „Défilé des mots", demers artistic care a incitat publicul la o consumație poetică și filozofică a lucrărilor. În colecția „Veșminte de citit" textul se amestecă cu textilul într-un mod organic, este vorba de în-scriere și de-scriere. Acest fel de a vedea ductibilitatea gestului artistic duce la pro-ducție, la in-ducție, la de-ducție, la re-ducție, care sunt, la urma urmei, o formă de se-ducție feminină.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - „FArCEBOOK", pictură în ulei pe pânză, 40 x 30 cm, 2013
2 - „Habit à lire", rochie tablou + botniță pentru câini purtată de către dansatoarea Isabelle Maurel, pictură pe piele 170 x 50 cm, 2012
3 - Wanda Mihuleac și Hélène Cixous, fotografie document, 2014
4 - „FEMAL taior", text de Hélène Cixous, imagine numerică imprimată pe plastic, 170 x 60 x 40 cm, 2012
5 - „Crucificare comodă", tehnică mixtă pe piele 200 x 200 cm, Muzeul de Artă al R.S.R., 1988
6 - „Vox clamantis in deserto", instalație sonoră, 400 x 700 x 200 cm, oglindă, sare, 8 clopote, 8 fotografii de guri. Courtesy of the artist

5

Despre frică şi nesupunere, educaţie şi evoluţie, la Bucharest Biennale 6

Un interviu de **DARIUS SEBASTIAN**
cu **GERGO HORVÁTH**

Bucharest Biennale 6 se va desfășura între 23 mai 24 iulie 2014 și va fi însoțită de evenimente paralele, evenimente conexe, o serie de artist talks și o dezbatere la care vor participa teoreticieni și artști foarte importanți. Unica bienală de artă contemporană din Europa Centrală și de Est îl va avea drept curator pe Gergo Horváth. Darius Sebastian l-a chestionat într-un loc nedezvăluit la un tête-à-tête, care s-a transformat într-un fel de mano-a-mano, deși probabil niciunul nu e un „mano” dacă e să ne luăm după definiții conservatoare.

Îmi permit să mă repet şi să reiau o întrebare pe care am utilizat-o într-un interviu precedent cu tine. În extrasul din conceptul bienalei, „Aprehensiune. Înţelegând prin frica de a înţelege”, aflat pe www.bucharestbiennale.ro, vorbeşti despre frică într-o manieră mai puţin abordată. Este posibilă cunoaşterea prin frică?
Îmi permit și eu să repet răspunsul. Pentru că necesită, cred eu, o investigare mai profund. Totul pornește de la frică. Frica de eșec, de neînțelegere, frica de Dumnezeu sau de a nu fi acceptat. Încercăm să ne spunem că avem alte motive, dar este un mecanism de apărare. Frica nu mai este administrată politic într-un mod așa direct. Este, de multe ori, o construcție politică indusă social. Educația, mai ales în România, este una punitivă, nu creativă, bazată pe frică, cea față de profesor, de magistrul care stă la catedră și vorbește doar el, la examene studentul trebuie doar să repete ce a spus. Este atât unealta cât și obiectivul represiunii. Unii oameni doar așa pot câștiga respect și doar așa pot menține iluzia că ei chiar sunt buni la ceva sau că ceea ce spun ei are vreo valoare.
Mi-am dat seama că, dacă investigăm de unde vine frica și ce fel de teamă este, învățăm foarte mult din ele, ne putem evalua și reevalua poziția și putem să ne punem întrebările care duc spre progres.
Probabil că unii oameni sunt conștienți de faptul că sunt asupriți ca puterea altora să poată fi menținută. Am citit odată că libertatea e pentru cei care au ce face cu ea.
Corect, deși probabil e un lucru greu de înghițit. De fapt sunt chiar foarte mulți care aleg să renunțe la gândirea critică pentru siguranță. Nu e ușor să fii conștient de ceea ce se întâmplă în jurul tău, e mai simplu să trăiești în construcțiile altora.
Cei care dețin poziția de putere, cei care își impun respectul prin teamă, nu crezi că o fac pentru că și lor le este frică? Unii doar așa pot obține ce vor. Introduc frica în alții să o elimine în ei.
Cred că multe lucruri sunt ilegale din acest motiv. Nu pot să îți ucizi vecinul sau să îi furi câinele pentru că ar fi imoral. Nu poți să îl ucizi pentru că atunci nici el nu îți poate face asta, pentru că va fi pedepsit, chiar omorât și el în unele cazuri. Pedeapsa nu este revanșă, este protecție. Supraviețuire cu orice preț.

1

2

Fiind artist, poţi vedea lucrurile din mai multe perspective. Curatorul lucrează cu artiştii şi nu artiştii pentru el. Pus într-o poziţie schizofrenă ai reuşit să te înţelegi cu artiştii?
Da, au fost foarte responsivi cu toții. Experiența de lucru la această bienală este o școală în sine. Lucrul cu echipa, managementul conceptual al noilor lucrări comisionate pentru BB6, disputele academice cu nume importante ale artei mondiale, cercetarea care a inclus sute de artiști. Apoi, am citit enorm pentru a dezvolta conceptul și apoi pentru a comisiona noi texte sau a prelua unele care aveau sens și subliniau ideile mele. Sunt onorat să lucrez cu Chantal Mouffe sau Erwin Wurm, cu János Sugár sau cu Marilena Preda-Sânc, cu toți artiștii și teoreticienii, cu excepționala echipă a Bucharest Biennale. Am coordonat practic o imensă echipă com-

3

4

5

6

7

8

9

pusă din teoreticieni, artiști, manageri culturali, chiar și oameni de PR sau jurnaliști. Sunt mândru de ceea ce a ieșit pentru că nu a fost ușor. și sper să vă placă.

Cu tine ai reușit să te înțelegi?
Într-un final da, deși eu nu am fost condescendent cu mine. Așa mă motivez. Trebuie să te pui la îndoială pentru a progresa. Gândirea critică este esența existenței progresiste. Recunosc că lucrul în echipă m-a ajutat foarte mult. Am învățat ce înseamnă leadership. Pe de altă parte m-am obișnuit cu o poziție destul de dificilă pentru 21 ani. Sper să fi demonstrat că nu vârsta este relevantă, ci alte lucruri sunt mai relevante.

Trebuie să vizităm bienala pentru o lucrare anume?
Trebuie vizitată bienala ca întreg. Să priviți actul curatorial în sine. Dar și lucrările. O lucrare nu este mai importantă decât alta. Ele alcătuiesc un întreg care, dacă nu îl privești ca atare, își pierde din înțeles. Rolul meu este să utilizez cu atenție și respect lucrările și artiștii pentru a crea un context în care componente conceptuale sunt create sau întărite de lucrări. În plus am reuși să realizez un concept de conferință și un concept de evenimente discursive care se vor desfășura în fiecare săptămână a bienalei: Expose Practice, unde am invitat artiști din bienală să discute despre practica lor artistică, metodele de cercetare și gândire, într-un mediu informal. Apoi, avem un program educațional foarte bun unde participă studenți din Franța, Elveția, Austria și România. Astfel voi preda pentru prima dată în Universitatea din București, ceea ce mă încântă.
Ceva extrem de important este că am selectat de la fotografie sau new media, până la taxidermie.

De ce lucrări și nu opere? De ce rezistență și nu supunere?
De ce societate și nu popor? De ce evoluție și nu regres?
Deci idealism și nu pragmatism.
Ambele și niciuna.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Gabriel Stoian, *Peace*, assemblage, taxidermy bird and olive branch, 40 x 30 cm, 2014. Courtesy of the artist and Bucharest Biennale.
2 - Alejandro Vidal, *Any idea that can be defended is presumed guilty*, paper plane folded with CIA original letter office paper, 2011. Courtesy of the artist and Bucharest Biennale.
3 - Erwin Wurm, *Instructions On How To Be Politically Incorrect, Be a Terrorist*, c-print, 4 pieces, 75 x 50 cm each, 2003. Courtesy of the artist and Bucharest Biennale.
4 - Gergo Horváth, the curator of Bucharest Biennale 6. Photo by Manu Nedula.
5 - Gergo Horváth, the curator of Bucharest Biennale 6. Photo by Manu Nedula.
6 - Bjørn Erik Haugen, *Utopian Standard*, black banner with white text, 500 x 160 cm, 2012. Courtesy of the artist and Bucharest Biennale.
7 - Zoltán Béla, *Nonfunctional Object*, painted nail with two heads, 150 cm, 2004. Courtesy of the artist, Bucharest Biennale and Anca Potera u Gallery. The work is part of Jean Philippe Guibert-Lassagne collection.
8 - Bucharest, Bucureștii Noi District. Photo by Răzvan Ion.
9 - Bucharest, Pajura District. Photo by Răzvan Ion.

Marius Bercea – Hypernova

1

dialog de **SIMONA NASTAC**

Ca și David Hockney, Marius Bercea a descoperit lumina în California. Dar nu doar atât. Pictura sa recentă este o explozie de energie abstract-gestuală, culori electrice, teme grave și surse hibride, constrânse (sau eliberate) să producă sens. Între Blain Southern, Fabrica de pensule din Cluj și Mulholland Drive, Marius mi-a povestit cum e să fii Hypernova.

SN: știu că citești Bukowski, Kerouac, Ginsberg – autori aflați într-o căutare frenetică a libertății și adevărurilor ultime în subteranele sordide și în manifestările iraționale ale capitalismului urban. Călătoria recentă în California a avut o astfel de valoare inițiatică pentru tine?
MB: Hypernova este o coregrafie a coliziunii între est și vest, între the good, the bad and the ugly, sub lumina arzătoare a Californiei. Transylfornia și Hypernova reprezintă, aparent, spații utopice. La o privire mai atentă, însă, devin tot mai familiare, tangibile când experiența vizuală, literară și istorică intră în discuție. Călătoria și experiența solitudinii în deșert anunță, într-adevăr, o eliberare individuală. Mă regăsesc în afirmația lui Miller, care spunea că “libertatea e precizia interioară strictă a unui ceas elvețian combinată cu nechibzuința absolută”.

SN: Care sunt intersecțiile estetice și emoționale dintre Transilvania și California în noua serie expusă la Blain Southern?
MB: Nu doresc să fiu explicit în setul acesta nou de lucrări, însă cele două mari icon-uri Transilvania și California se structurează, se ramifică, converg. ”You discover California while driving”. Kafka, Ilf și Petrov, Baudrillard prezintă road trip-ul american uneori descriptiv, alteori critic. Pentru mine e analogia unei literaturi de reportaj. Totul a început cu o experiență vizuală pe care am avut-o când am cuplat cercetarea din zona central europeană cu cea din sudul Californiei. Am apropiat influențele arhitecților vienezi Adolf Loos și Otto Wagner de dezvoltarea arhitecturii moderniste under the sun din California. Am simțit aceeași intensitate emoțională când am ajuns în primul ghost town, post Eldorado, apropiind experiența de fantomaticul și dramaticul Cernobyl. În acel moment am intuit armătura viitorului proiect.

SN: Cum ai documentat călătoria? Cum ai filtrat informația în studio? Cum descrii anxietatea explorării unui spațiu străin în raport cu potențialul pânzei neîncepute și rutina de atelier?
MB: Între orizontalitatea Pacificului și peisajul selenar din deșert apare imaginea on the move încadrată de parbrizul mașinii. Sunt fidel ipotezei că schița este o extensie imediată a ideii, păstrându-i prospețimea. Nu am avut de ales și a trebuit să joc un dublu joc: observa-

2

ția de moment dublată de aparatul fotografic, încercând ulterior să valorific aparența locurilor văzute. Pentru că, nu-i așa, încercarea epică de a reda o realitate implică pericolul distrugerii acelei realități. Spectaculozitatea peisajului, vântul Saint Anna, lumina orbitoare, comunitățile subculture din caravanele care populează parcelele arse, nu pot fi încapsulate într-un jpg. Însingurarea, sentimentul de libertate, vulnerabilitatea într-un loc în care scara umană aproape că nu reprezintă nici măcar o subdiviziune fizică, m-au făcut să conștientizez experiența ca raportare realistă la univers.

SN: Picturile din această serie par încercări de configurare a unor spații nereprezentabile; nu e clar dacă vrei să inviți privitorul să le descifreze sau mai curând să experimenteze procesele memoriei înseși, în care figurația și abstracția converg spre forma recognoscibilă.
MB: Există riscul ca atunci când revin în atelier, încărcat energetic și vizual, să supraaglomerez sau să apelez la licențe picturale, de aceea dezvolt inițial o mecanică a gestului, fără nici o miză. De obicei atac pânzele așezate pe podea, apar astfel situații extrem de proaspete și oneste. Ulterior, maniera picturală se diversifică înspre o acumulare gestuală, suprapuneri de straturi. Cred în adâncimea picturii și în potențialul ei pentru o arheologie cromatică. E vorba, în același timp, de o juxtapunere a două registre: abstract gestual și reprezentațional. Pariul pe care îl fac este apelul la un paletar impropriu genului: culorile fluorescente, neon, radioactive, ambalează formal un peisaj de tip reportaj. Pictura e rezultată din lumină și aer, iar lumea vizibilă apare inundată de o lumină clară, care încarcă peisajul cu mister. De aici tensiunea interpretării.

SN: Într-adevăr, lumina este noul subiect al picturii tale. O călătorie în de ert este, cu siguran ă, o aventură unică: kilometri de nisip, fenomene optice, scenografii care evocă peisaje lunare. Dar Los Angeles înseamnă, totdată, Hollywood Boulevard și luminile platourilor de filmare, viața de noapte și reclamele de neon, Disneyland.
MB: Extaz vizual total. M-am simțit pierdut și exilat în lumină. Treptat am descoperit cum se face translația la crepuscul după o zi incandescentă, înspre o lumină electrică de neon, dublată de constelația stelară și de muzica eliptică a sirenelor din oraș. E o orchestrație unică. Probabil că e evidentă în lucrările Incandescent Moon și Electric Snow.

SN: Așa este, pulsul culorilor electrice și complexitatea structurii construită din varii polifonii îmi amintesc de compozițiile lui Steve Reich. Are muzica un loc în arta ta? Ce te inspiră sau intrigă dincolo de literatura Generației Beat și destinațiile singulare?
MB: Nu am ascultat Steve Reich (încă), dar soluția abstractă din lucrările acestea mă apropie, evident, de muzică, o muzică eterică, cred. Reverberațiile sunetului într-un spațiu atât de vast capătă forme aproape palpabile. Le asociez cu urmele pe care le lasă avioanele transatlantice pe cer. Mă inspiră exilul, utopia, migrațiile Gold rush, afinitățile imprevizibile.

LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - Electric Snow
2 - Seasonal Capital of Itinerant Crowds
3 - Atelier. Courtesy of the artist

3

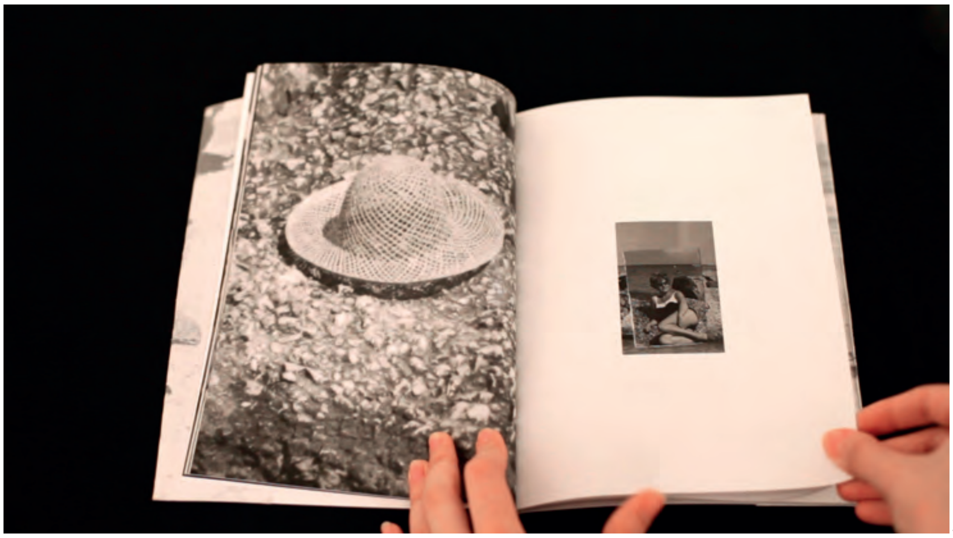
Nu-mi place numai marea, dar şi muntele!

- o discuţie despre şi cu Nicoleta Moise -

Galeria Posibilă, Bucureşti
26 iunie – 6 iulie 2013

text de **SANDRA DEMETRESCU**

1


2

În perioada 26 iunie – 6 iulie 2013, Galeria Posibilă s-a oferit să sprijine şi să expună proiectul de masterat al unuia dintre absolvenţii Universităţii Naţionale de Arte din Bucureşti. Acest proiect al galeriei s-a constituit deja ca o tradiţie în peisajul artistic bucureştean „de început de vară" – artiştii care şi-au prezentat, în anii precedenţi, disertaţiile sunt Irina Botea, Anca Benera, Maria Drăghici, Vali Chincişan, Ştefan Sava, Irina Spînu, Larisa David şi Larisa Crunţeanu. Lor li s-a adăugat, anul acesta, Nicoleta Moise, absolventă a departamentului FVPCI (foto, video, prelucrare computerizată a imaginii). Proiectul ei, *Nu-mi place numai marea, dar şi muntele!*, însumează şi re-prezintă povestea unei colecţii de aproximativ 200 de fotografii alb-negru anonime, din anii '60-'70. Găsite de către artistă pe scările unei clădiri din centrul Bucureştiului, fotografiile au un singur protagonist, doamna M, autoarea exclamaţiei din titlu.
În spaţiul Galeriei Posibilă, expoziţia a fost concepută spre a se desfăşura, sobru şi concis, într-o singură încăpere. Vizitatorii erau întâmpinaţi de o proiecţie (care prezenta detalii mărite din fundalurile fotografiilor) aflată în capătul spaţiului, în faţa căreia descopereau, la masa la care erau invitaţi să se aşeze, al doilea element din expunere: o carte, ce includea reproduceri din arhiva de imagini. Fiind, de fapt, o machetă, cartea reprezintă, deopotrivă, următoarea etapă a proiectului, urmând să fie publicată de către Galeria Posibilă în seria dedicată fotografiei anonime[1].
Nu-mi place numai marea, dar şi muntele! se adresează privitorului în mai multe planuri: pe de-o parte, re-înfăţişează un fragment din istoria (personală) a unui personaj anonim, doamna M, ridicând, mai apoi, întrebări şi oferind, implicit, o sumă de răspunsuri cu privire la demersul artistic în sine: care sunt provocările în lucrul cu o colecţie de fotografii ca objet trouvé şi ce loc ocupă acest tip de demers în contextul mai larg, al culturii digitale? Ce mecanisme pot fi mobilizate pentru a re-pune în scenă aceste fotografii şi care sunt mizele acestui proces?
Deşi reprezintă, probabil, una dintre cele mai vaste producţii vizuale, instantaneele (anonime) de familie au rămas, multă vreme, o categorie neprivilegiată în lumea artei; cu toate acestea, caracterul lor enigmatic şi provocarea pe care o lansează privitorului le-au transformat din vestigii – deseori abandonate – în obiecte dezirabile (în interiorul colecţiilor, precum şi ca obiect al unor practici artistice). Rămânând învăluită în mister, colecţia doamnei M reuşeşte să vorbească despre construirea şi consemnarea, în imagini, a unei identităţi, fiind, într-o oarecare măsură, martorul unei perioade.

„Dintotdeauna mi-a făcut plăcere să colecţionez fotografii, poate mai mult decât procesul în sine de a face fotografie, şi ceea ce implică – dacă l-aş putea numi astfel – actul performativ pe care îl aduce colecţionarea: căutarea, selecţia, contactul cu persoanele de unde culegi imaginile.
În lucrul cu astfel de imagini contactul este unul de receptare tactilă, adusă de materialitatea oferită de intervenţii ale timpului, ce oferă o notă de unicitate, pierdută complet atunci când vine vorba de contextul culturii digitale. Alegerea de a interacţiona cu astfel de fotografii nu vine dintr-o împotrivire faţă de „globalizarea vizuală", în această „avalanşă a digitalului", cât mai degrabă dintr-o nevoie de descoperire şi recuperare, din curiozitate.
În cazul acestei colecţii de imagini, fotografia devine categoric o evidenţă, dovadă sau chiar mărturie a unei perioade care desemnează mai exact un teritoriu şi nu neapărat o naraţiune particulară. Chiar dacă nu există un fir narativ în toată seria de fotografii, doamna M îşi construieşte, pe parcus, un anumit tip de imagine: parcă se află într-o permanentă vacanţă la mare sau la munte, şi niciodată într-o ipostază de femeie casnică sau cu vreo obligaţie." (N.M.)

3

De asemenea, acest tip de construcție identitară este dublat și consolidat cu ajutorul mecanismului „fotografiilor-pereche": cu o oarecare obsesivitate, doamna M controlează întregul proces, (parcă) în încercarea de a înlătura caracterul accidental inerent instantaneului, arbitrarul. Această trăsătură, prin specificitatea ei, i-a oferit artistei unul dintre cele mai pertinente instrumente de lucru și cheia transpunerii arhivei în spațiul expozițional:

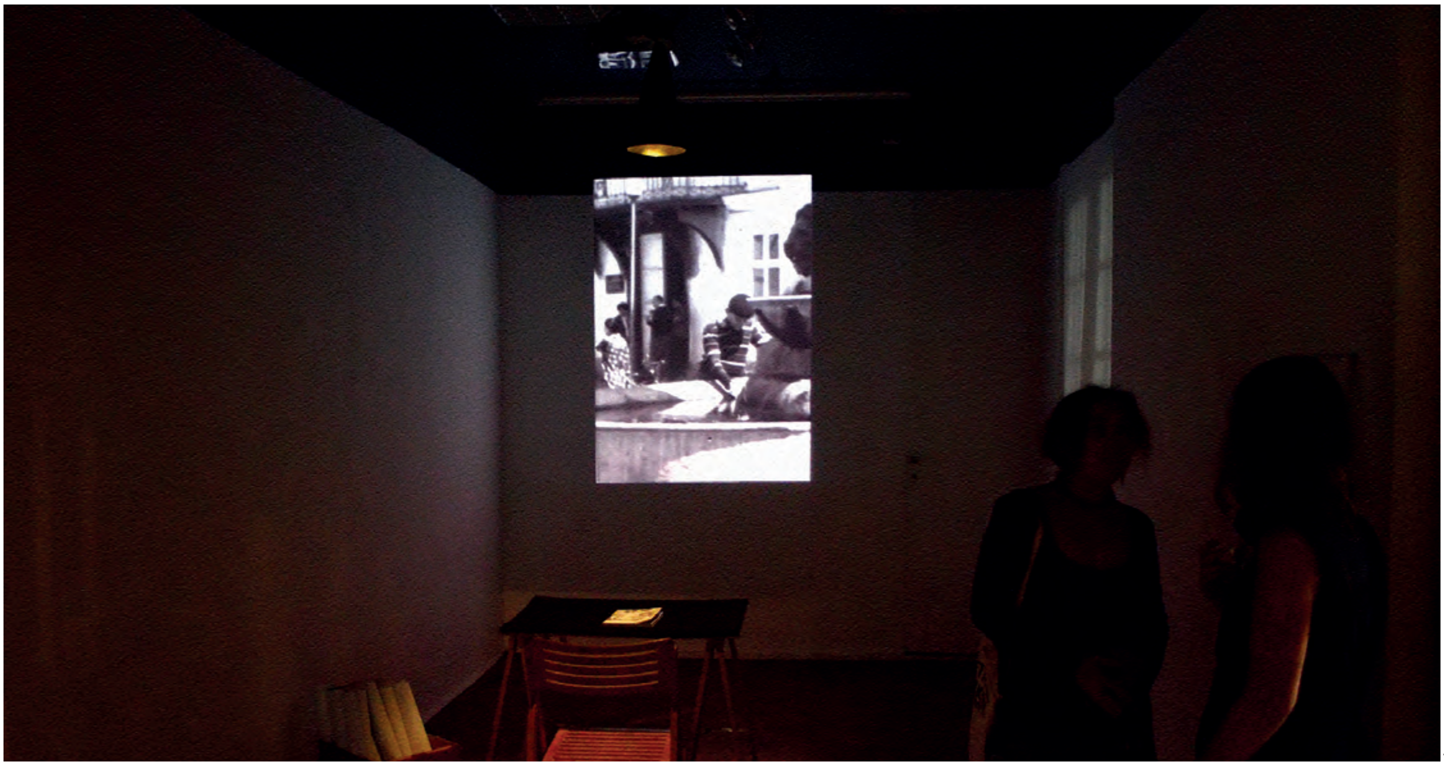
„Fiecare fotografie din arhivă are câte două, uneori chiar trei cadre, la dimensiuni diferite. Între acestea, diferențele mici, de câteva secunde, sunt date de o ușoară ajustare a poziției doamnei M, timp în care schimbă – probabil – câteva cuvinte sau doar priviri cu autorul fotografiei. Se poate vorbi, așadar, de dizolvarea unui moment decisiv, sau dobândirea unui caracter cinematic relevat prin surprinderea a două momente foarte apropiate în timp, ceea ce a dus de fapt la alegerea de a mări detaliul din spatele primei imagini." (N.M.)

Confruntarea cu fotografiile anonime, rupte de contextul lor original, generează (cel puțin) o dublă mișcare: încercarea de a le reconstitui trecutul, pe de-o parte, și, de la un punct încolo, depășirea acestuia, în virtutea re-plasării lor în prezent (dincolo de planul – evident – al existenței lor materiale, într-unul mental, care le conferă noi sensuri, o nouă funcție etc.). În construirea acestui proces, artista s-a apropiat în mod discret de imagini, menajându-i privitorului un spațiu generos, deopotrivă. „Nu știu în ce măsură este vorba de o reconstituire a trecutului, cât, mai degrabă, o re-contextualizare și adaptarea acestuia printr-o viziune pur subiectivă și personală, dat fiind faptul că arhivele devin, într-un anume sens, reflecții ale noastre, iar răspunsurile sau rezolvările pe care le găsim vorbesc mai mult despre noi, decât despre materialul în sine. Le văd mai degrabă ca pe niște dovezi ale trecutului, ce pendulează între acum, înainte și după, ieri și azi, între ceea ce este vizibil și ce se întâmpla de fapt. Mai succint, aș spune că este vorba de o permanentă punere în raport cu binomul trecut-prezent.
Alt lucru care mă interesează este modul în care privitorii înșiși se raportează la astfel de imagini: în funcție de experiențele și trecutul pe care îl are fiecare, imaginile capătă noi sensuri, făcând loc pentru noi interpretări, tipuri de abordări, rezolvări." (N.M.) Nu este prima dată când Nicoleta Moise se confruntă cu acest tip de abordare a fotografiei: într-un proiect anterior, *Chemical-C* (2011), obiectul l-a făcut o altă arhivă abandonată de imagini, însă modul de tratare și gradul de intervenție asupra acesteia au fost diferite. Privite în ansamblu, cele două proiecte conturează parcursul artistic al Nicoletei, ce denotă un interes susținut (nu lipsit de șansă) pentru lucrul cu imaginea-artefact, memoria și materialitatea – istorică a – mediului, evidențiind, în același timp, deplasările metodologice survenite în interiorul practicii ei artistice.

[1] Primul titlu din această serie este *Petite Histoire*, Oana Tănase, Magda Radu, Matei Câlția, Eugen Alexandru Gustea, Nicu Ilfoveanu, București, Galeria Posibilă, 2009.

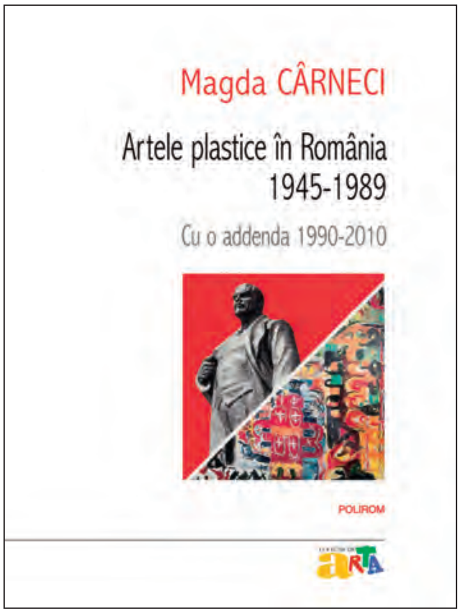
LEGENDĂ FOTOGRAFII:

1 - 4 - Imagini din expoziție.
Courtesy of the artist & Galeria Posibilă



4

#7 CRONICĂ DE CARTE
Book reviews



Postmodernism. Ţuculescu. Lenin.

Magda Cârneci, *Artele plastice în România 1945-1989*. Cu o addenda 1990-2000 Editura Polirom, 2013, ediţia a doua, revăzută, adăugită şi ilustrată

text de **ADRIANA OPREA**

Editura Polirom a reeditat în 2013 binecunoscutul volum al Magdei Cârneci, *Artele Plastice în România 1945-1989*. Până azi a rămas singura carte de sinteză despre istoria artei româneşti, *in toto*, sub comunism. Asta i s-a şi reproşat mereu, că nu e suficient de analitică ţintind întreg *puzzle*-ul în loc să se aplece asupra fiecăreia din piesele lui, că e „o sinteză pentru Occident". Totuşi, introducerea ei spune că nu se doreşte „o istorie a tendinţelor stilistice şi nici a personalităţilor artistice care au marcat deceniile avute în vedere". Ideile ei reiau teza de doctorat susţinută de Magda Cârneci sub conducerea lui Alain Becançon în 1997. Tocmai de aceea, mult mai interesantă decât factura mi se pare că e originea cărţii, un produs al primilor ani după căderea regimului comunist în România, o piesă semnificativă în istoria istoriei artei din România. Privită din perspectiva prezentului, după aproape 25 de ani de artă în postcomunism, şi după 10 ani de la prima ei apariţie în 2000, publicaţia capătă cu atât mai mult importanţă. Un joc al perspectivelor se deschide, întrucât cartea există, cum o mărturiseşte autoarea, pentru a lua distanţă faţă de propriul său obiect, în timp ce noi, acum în 2014, luăm distanţă şi faţă de obiectul său şi faţă de ea în acelaşi timp. Retipărirea ei tocmai acum punctează scurgerea timpului şi schimbarea în istoria (istoriei) artei româneşti. Constituie oare faptul de a fi fost scrisă în decursul anilor '90 un reper de origine, o marcă de specificitate în conceperea şi apoi receptarea cărţii? Există ceva nouăzecist, specific primei decade de după căderea regimurilor totalitare în Estul Europei în discursul despre arta acestor regimuri, fie şi atunci când vorbim de un discurs despre arta din România produs în Franţa, de la distanţă, ca în cazul de faţă? Este cartea Magdei Cârneci tributară felului în care *the (beautiful) Nineties*, concept occidental, se uită înapoi la ce le-a precedat? (Cu atât mai mult cu cât nici în România, nici în celelalte state fost comuniste, anii '90 nu au fost „*beautiful*".) Are importanţă, nu pentru ei („sinteza pentru Occident"), ci pentru noi, pentru istoria românească a artei, distanţa în timp (relativ mică, totuşi) faţă de fenomen, dar şi în spaţiu (România – Franţa)? Artele plastice în România propun cititorului prezent câteva idei care merită şi trebuie duse mai departe. Cartea traversează toate „vârstele" artei vizuale autohtone după 1945 – de la impunerea în forţă a regimului comunist în anii '50 la „deschiderea" sub Nicolae Ceauşescu în '60-'70 şi în fine la „strângerea şurubului" din anii '80. Fără să ne dăm seama poate, noţiunile şi concluziile din paginile ei devin implicite în bună parte din discursul de după comunism despre arta locală sub comunism. Cea mai importantă e teza ei de căpătâi: arta românească între 1945 şi 1989 a evoluat în interiorul unei dinamici fundamental duale între oficial şi neoficial; limbajul artistic, morala, cultura au fost toate duble, jocurile s-au decis între o artă „ideologică" şi „dirijată şi una „estetică" şi „liberă". Citind cartea, dai de la primul contact de o ilustrare francă a tezei; directă dar discretă, ea e reluată de pe coperta principală a primei ediţii din 2000 pe a celei de-a doua din 2013: imaginea schematică a unui pătrat tăiat de o diagonală în două zone distincte, contrapuse: în stânga vedem statuia lui Lenin de Boris Caragea pe un fundal roşu aprins, în dreapta apare o pictură de Ion Ţuculescu. Poate întreaga substanţă a cărţii e strânsă în această alăturare.

De altfel, teza dualismului se păstrează amplă, stabilă, chiar greoaie de-a lungul paginilor; deşi cartea nuanţează mult, distingând de pildă între artiştii „oficiali", „negustori" şi cei „radicali" şi relevând sensibil fazele de destindere şi rigidizare în plan politic care au decis soarta lor, sau a Uniunii Artiştilor Plastici şi a revistei Arta sub comunism, modelul ei explicativ rămâne monolitic, static dual. Viitoare studii vor trebui să nuanţeze încă mai mult relaţia artei cu contextul în comunismul românesc.

De remarcat este faptul că, aşa cum spuneam, variantă simplificată a ideii a devenit între timp *vulgata* artei contemporane româneşti, felul cel mai comun în care ea se reprezintă astăzi pe sine şi în care se lasă promovată în lumea internaţională a artei. Într-adevăr, suspect de simplu-manihеiste par discursul curatorial şi carierele internaţionale de azi ale unora dintre artiştii români „istorici" care insistă să se recomande pe seama dualităţii ireductibile dintre politică şi imagine, dintre putere şi artă, dintre negru şi alb. Acest stereotip datorează mult, cred, formei amplu elaborate bibliografic pe care i-a dat-o Magda Cârneci în *Artele plastice în România*, ca o autorizare intelectuală a celei mai curente interpretări istorice, deocamdată, despre evoluţia artei româneşti sub comunism. Scrisă „dintr-o perspectivă care doreşte să îmbine istoria artei cu politologia şi sociologia", volumul descrie larg contextul est-european în care se întâmplau lucrurile, trasând nu atât paralele şi încercări de racord cu arta din Vest, cât cu arta celorlalte ţări socialiste din Europa de Est. Are un real merit în asta tocmai pentru că discursul actual despre arta românească mărşează în general foarte mult pe relaţia, imponderabilă, cu Vestul şi mai puţin pe vecinătatea, inevacuabilă, cu Estul. Felul în care secţiunile cărţii îşi construiesc propriul subiect, trecând de la o epocă la alta, dau per ansamblu o ecomonie echilibrată volumului, bine ţinut în frâu. Cu toate astea, anii '80 se configurează mai concis, având profilul cel mai apăsat, ceea ce se explică poate mai ales prin faptul că Magda Cârneci a fost, cum bine se ştie, un critic de artă român activ şi important în acea perioadă. şi unul din principalii comentatori şi promotori ai postmodernismului în arta perioadei, prezentat în ultima parte a volumului (dacă nu punem la socoteală *Concluziile provizorii* de la finalul lui), *Închiderea care deschide*: 1975-1989.

Problema e că nici postmodernismul nu a stat pe loc din anii '80 încoace; dintre tematicile atinse în carte, perspectivismul la care ne

obligă momentul actual (de a vedea cum vedem acum ceea ce se vedea, altfel, atunci) îl ocheşte şi pe el. Cu atât mai mult cu cât, după toate aparenţele, postmodernismul între timp a sucombat. Nu, el nu ar fi pierdut lupta opoziţională faţă de modernism, susţine Hal Foster, cât i s-a întâmplat ceva mult mai grav: „*treated as fashion, postmodernism became* démodé” (Hal Foster, *Postmodernism in Parallax*, 1993). De la această percutantă constatare porneşte istoricul Pamela Lee o pledoarie pentru reconsiderarea problematicii postmoderne în cartea ei *New Games: Postmodernism After Contemporary Art* (2013).

Ca o confirmare, „postmodern” e un termen absent din vocabularul uzual al lumii artei româneşti în anul 2014, moment în care referinţa la postmodernism ca reper cultural lipseşte cu desăvârşire. E aproape ca şi cum lucrul nu ar fi existat în România, cum susţin că a existat cei care au scris cel mai mult despre el, criticii Magda Cârneci şi Adrian Guţă. (La scara artei *at large*, Pamela Lee explică această absenţă ca pe un efect al fetişizării altui termen, „contemporanul”, prin apariţia căruia se configurează actualmente o triadă complexă: modern-postmodern-contemporan. După 1989, şi arta românească a intrat în regimul „contemporanului” iar „postmodernul” ei s-a pierdut undeva pe parcurs. Altă discuţie, însă.)

Soarta „postmodernismului” e legată de soarta partenerului său conceptual, „modernismul”. O intuiţie importantă, din păcate insuficient dezvoltată în paginile volumului, cred, descrie persistenţa modernismului în arta românească, de-a lungul întregii perioade comuniste. Modernismul este fundalul pe care evoluează postmodernismul anilor ’80, un fundal imediat recognoscibil, spune Magda Cârneci, adică acel etern modernism plăcut, neutru şi cuminte, mai ales în pictură unde supravieţuieşte ubicuu până după 1989 chiar. O observaţie interesantă despre un subiect aparent neinteresant. Acesta e modernismul care rămâne mereu, atât în discursul despre artă din epocă, cât şi acum, în cărţi de istoria artei ca a Magdei Cârneci, expus statutului în care îl fixează polaritatea cu postmoderismul, ca ceva fundamental static, absolut, refractar realei schimbări istorice. Spre pildă, Magda Cârneci precizează cu mai multe ocazii ramificaţiile speciilor de pictură cărora li se face loc odată cu retragerea progresivă a realismului socialist din scenă – abstracţia lirică, figurativul abstractizant, etc, dar nu într-o discuţie despre modernism ca atare, ci despre multitudinea fenomenală a mediilor artistice lăsate treptat de către aparatul ideologic să respire mai liber şi mai divers în România (în prima parte a volumului, *Realismul socialist: 1945-1964* şi în a doua, *Liberalizarea culturală: 1965-1974*).

De aceea impresia e că modernismul se menţine în discursul istoric ca o categorie nediferenţiată, ca un necesar decor estetic pentru explicarea isprăvilor artei româneşti (decor nu doar pentru postmodernismul anilor ’80, ci şi pentru conceptualismul şi experimentalismul anilor ‘60 şi ’70, de altfel). Or, modernismul pictural al anilor ’60 e cu totul altul decât modernismul anilor ’80, modernismul românesc pe care vrea să îl anuleze realismul socialist al anilor ’50 e diferit faţă de modernismul pe care vrea să îl critice postmodernismul anilor ’80; modernismul e unul la începutul comunismului şi altul la sfârşitul lui (una e Ion Ţuculescu, alta Sultana Maitec, alta Viorel Mărginean şi alta Corneliu Baba, să zicem).

Tocmai întrucât după 1989 postmodernismul dispare din arena dezbaterilor culturale, cum a dispărut şi dintre referinţele actuale ale artiştilor români, oare putem reevalua acum, exact în beneficiul acestui acum, postmodernismul evaluat *á l’epoque* de criticii de artă Magda Cârneci, Adrian Guţă sau Călin Dan? („*l’epoque*” însemnând atât anii ’80, când apar termenul şi problema, cât şi anii ’90, când reflecţia despre ele se cristalizează în cazul primilor doi). Aceasta ar fi versiunea românească a întrebării formulate de Pamela Lee: „există postmodernism după «contemporan»”? Cum se văd ambele acum, şi „postmodernismul” şi „modernismul” românesc, după 1989? Apropo de reevaluări, am un regret. Că nu s-a simţit feminismul Magdei Cârneci în această istorie a artei româneşti sub comunism, nici în cuprinsul succintei addende la cea de-a doua ediţie, *După 20 de ani: 1990-2010*. Luând ca reper, să zicem, textul lui Craig Owens, *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism* (1983), îmi închipui că o atare sensibilitate la feminism, consecventă şi durabilă la scriitoarea Magda Cârneci, ar fi readus în dezbaterea postmodernism-modernism problema relaţiei dintre imagine şi putere, introducând-o pe o uşă mai puţin frecventată, cea a diferenţei sexuale şi a a criticii patriarhatului (patriarhatul comunist de stat în acest caz, în termenii Mihaelei Miroiu). De altfel, feminismul ar fi deschis această uşă nu doar în dezbaterea postmodernism-modernism, ci şi în prima parte a cărţii tratând despre realismul socialist (arta omului nou: universal, adică masculin). Absenţa feminismului ca fenomen de investigat – nu există un feminism cu F mare, asemenea celui occidental, în arta românească dinainte de 1989 –, cred că ar încuraja, tocmai prin lipsă, mai degrabă decât să împiedice, o abordare feministă a acesteia.

Republicarea Artelor Plastice în România 1945-1989 e un eveniment notabil. Mă întreb dacă, aşa cum postmodernismul, un *endgame* al modernismului, pare acum un *endgame* în sine, o rută abandonată, o hartă care nu mai are niciun explorator, oare nu cumva tot aşa formatul de sinteză al cărţii Magdei Cârneci nu e la rândul lui un *endgame* similar, o întreprindere şi o investiţie care, deşi îşi păstrează beneficiarii lor în lumea profesională a artei româneşti, nu mai au alţi producători în ea? După *Artele plastice în România 1945-1989* din 2000, avem în general studii, nu sinteze despre arta românească. Nu sunt sigură de niciunul din răspunsurile posibile. Nici dacă e bine sau neapărat rău. Rămâne de văzut.

Ştiinţa modernă, muza neştiută a suprarealiştilor

Petrişor Militaru, Ştiinţa modernă, muza neştiută a suprarealiştilor, Prefaţă de Basarab Nicolescu, (Text coperta a IV-a: Pompiliu Crăciunescu), Editura Curtea Veche, (Colecţia „Ştiinţă, spiritualitate, societate”), Bucureşti, 2012, 287 p.

text de **IGOR MOCANU**

Statistic vorbind, rafturile care se ocupă astăzi de avangardele istorice ar putea fi fatale cuiva, dacă i-ar cădea în cap. Într-atât de mult s-a scris, cercetat, buchisit şi tălmăcit, însă despre cum s-a scris foarte mult despre avangardă s-a scris foarte puţin. Situaţia se-arată şi mai sumbră dacă aruncăm o privire în ograda istoriei şi teoriei avangardelor istorice autohtone. La o astfel de încercare s-a înhămat cu mult curaj un Paul Cernat, de-o pildă, în Avangarda românească şi complexul periferiei (Editura Cartea Românească, 2007), urmărind felul în care s-a scris despre aceasta mişcare artistică din anii ’30 şi până astăzi, dar stricta metodologie critică literară nu-l ajută prea mult de exemplu în elucidarea arcanelor polemicii Mincu-Manolescu, fiindu-i necesară pesemne o deschidere ceva mai largă a abordării, o lectură dinspre două sau mai multe discipline. E drept că nici textele nu de critică sau istorie, ci de teorie a avangardei nu sunt prea multe la număr. Tudor Vianu încercase câte ceva în anii ’30, continuat apoi de Adrian Marino care face din asta un credo şi de Ion Bogdan Lefter care obţine rezultate hermeneutice remarcabile atunci când o pune la treabă, dar tot mai rămân câteva spaţii lipsă de atac. Aceste spaţii sau goluri disciplinare sunt mai multe la număr, însă trei dintre ele rămân urgente: politic, ştiinţific şi de gen sau antropologic, dacă vreţi, însă o antropologie care să le cuprindă pe toate. Iar dacă abordarea politică şi de gen a mai fost încercată pe ici, pe acolo, de Ion

Pop sau același Paul Cernat, raporturile avangardelor istorice cu știința modernă și influența acesteia din urmă asupra artei respective a rămas neatinsă. Paolo Scopelliti a subliniat într-un volum din 2002 influența pe care au exercitat-o suprarealiștii și, în speță, teoriile lansate de Grupul Suprarealist Român, asupra psihanalizei, însă o discuție la firul ierbii, dinspre știință către avangarde, încă nu s-a purtat. Aceasta este și premiza cărții lui Petrișor Militaru, știința modernă, muza neștiută a suprarealiștilor (Editura Curtea Veche, 2012), care-și propune să analizeze „modalitatea în care adepții acestei mișcări avangardiste s-au raportat la noile descoperiri din știința modernă”, iar aceste descoperiri sunt, în primul rând, teoria relativității și mecanica cuantică, iar în al doilea rând, subiectele mai „exotice”, cum numește autorul cea de-a patra dimensiune sau hipercubul, toate angrenate în studiu prin mobilizarea metodologiei transdisciplinarității. La bază o strălucită cercetare doctorală, volumul debutează cu o scurtă introducere în metodele transdisciplinarității, postulând-o ca pe o necesitate conceptuală, metodologică și epistemologică prin rolul însemnat al nivelurilor de realitate pe care le prelevă din cercetarea disciplinară a unui domeniu de studiu sau altul. Asta ce înseamnă? Că dacă vrem să înțelegem în adâncime forma și fondul suprarealismului, urgențele și motivațiile care i-au determinat evoluția, e nevoie de un teatru de atac, de o ofensivă de pe mai multe fronturi, unite între ele prin niște punți, iar tocmai aceste punți fac din transdisciplinaritate o metodă atractivă și incitantă, care ne mai poate spune ceva nou astăzi despre școala lui Breton & Co. Înarmat cu acest principiu de bază, Petrișor Militaru discută, pe rând, intruziunile gândirii științifice în opera lui André Breton; „misticismul nuclear” al lui Salvador Dalí; pictura lui Max Ernst și imaginarul științific; René Magritte și teoria relativității; poezia lui Gellu Naum, terțul inclus și relativitatea spațiului poetic. A nu se confunda totuși acest tip de dezghiocare transdisciplinară dinspre știința modernă a ceea ce părea până nu demult opac în opera suprarealistă cu „metafora epistemologică” a operei de artă, pe care o teoretizase cândva Umberto Eco. Eco spunea că din magma oricărei opere de artă de pe lumea asta se pot preleva probe în germenii cărora putem observa tribulațiile științifice ale vremii, starea științei din momentul creării acelei opere, iar Militaru îi răspunde, fără să-și dea seama, poate, că într-adevăr, orice operă de artă suprarealistă conține in nuce starea științei moderne, dar asta nu datorită fondului cultural comun care traversează gândirea creatoare, fie aceasta științifică sau artistică, ci în virtutea unui schimb de influență dublu reversibil, cu rezultate uluitoare de ambele părți. Pe lângă meritul incontestabil așadar de a veni cu o contribuție nouă de teoria avangardei la raftul fatal amintit mai sus, cartea mai aduce în atenție două aspecte inedite: revizitarea și, implicit, reactivarea teoriilor terțului inclus, încă puțin cunoscute la noi, lansate în anii ’40 la Paris de către filozoful francez de origine română Stéphane Lupasco, și implementarea acestor teorii în hermeneutica operei lui Gellu Naum. Ce-ar mai rămâne de discutat în continuare, iar asta va face poate obiectul unui volum separat, al lui Petrișor Militaru sau al altcuiva, însă înclin să cred că primul ar fi cercetătorul cel mai nimerit pentru asta, este raportul dintre știință și politică și modurile în care acestea s-au influențat reciproc, grefate chiar pe corpul-gazdă al avangardelor istorice; căci, cum eronat consideră Basarab Nicolescu în prefața cărții, că istoria și cultura ar fi „ca două fluvii paralele”, avangardele istorice au coincis perfect cu momentul de tranziție de la capitalismul industrial, la cel, cum îi spune și numele, tehno-științific, fie acesta aplicat într-o economie de piață, cum a fost cea occidentală, sau într-o economie planificată, cum fusese o vreme cea est și central-europeană. Dar, cum spuneam, pentru asta e rost de încă o carte, cel puțin la fel de percutantă precum cea de față.

Summary

Based on a brilliant doctoral research paper, the volume starts with a brief introduction into the methods of transdisciplinarity, postulating it as a conceptual, methodological and epistemological necessity, through the major role of the levels of reality that it picks up from the disciplinary research of a field of study or another. What does that mean? That is, if we want to deeply understand the form and substance of surrealism, the urgencies and motivations that determined its evolution, we need a theatre of attack, an offensive on several fronts, cultural, politicla, social but also scientific, united between them by bridges, and it it those bridges that turn transdisciplinarity into an attractive and thrilling method, which can tell us something new today about the school of Breton & Co.

Prefix Photo #26 Displacement

„Prefix Photo”, A Publication of Prefix Institute of Contemporary Art, Number 26, November 2012. Editorial: Scott McLeod. Portofolii: Joseph Tisiga, Benjamin Rondel, Yael Bartana, Louise Noguchi, Kader Attia, William Kentridge, Emil Jacir, Geoffrey Farmer, Zarina Bhimji, Eshrat Erfanian. Eseu: Chen Tamir. Recenzie: Elizabeth Matheson. Fotoeseu: Ariella Azoulay. Literatură: Alksandar Hemon.

text de **IGOR MOCANU**

Ultimul număr al revistei canadiene Prefix Photo1, publicată de Prefix Institute of Contemporary Art din Toronto, a ieșit la rampă cu o temă extrem de actuală: dislocarea. Titlul englezesc al temei este „displacement”, ceea ce se poate transla în mai multe feluri: o dată, prin „dislocare”, după aceea prin „deplasare”, „înlocuire”, „destituire”, iar la limită, prin „displazie”, „relocare”, „gentrificare”, „migrație”. Așadar, un câmp lexicosemantic destul de vast și cu multiple deschideri relevante pentru vremurile actuale. Este, după cum o mărturisește Scott McLeod în editorialul său, ceea ce și-a și propus numărul revistei în sine, căci varietatea contribuțiilor pare că încearcă să aducă la acest numitor comun al dislocării variatele experiențe și perspective generate de colaboratorii revistei. Deși profund heteroclit, dosarul de portofolii al revistei izbutește totuși, până la urmă, să abordeze amplu dislocarea în diversele ei forme sociopolitice contemporane. Joseph Tisiga a creat o serie de colaje pe hârtie pentru a ne face intrarea, (auto)ironic, pe tărâmul șamanului alb, cum sună chiar titlul lucrărilor: In the Land of the White Shaman (2012). O selecție de pagini scanate din My Father’s Lists (2011) de Benjamin Rondel ne familiarizează cu microistoria personală, cvasidiaristică, a omului occidental, reconstituită din bucăți de agendă cotidiană, din care transpar liste de cumpărături, conjugări de verbe, frânturi dintr-un ghid subiectiv de conversație englez-arab cu lexeme din vocabularul militar. O altă serie de imagini cu sculpturi de Louise Noguchi, din ciclul The Name that Can Be Named Is Not the Eternal Name. The Unnamable is the Eternally Real (1998/2012), prezintă un demers de fiziognomie orientală prin capete sculptate brut, însă care nu poartă nume, ci serii numerice, ca-n lagăre. Urmează câteva vederi din instalația artistului franco-algerian Kader Attia, The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures (2012), cu elemente medico-militare din Africa și Europa din timpul Primului Război Mondial, succedate de alte vederi și cadre din instalația The Refusal of Time (2012) creată de William Kentridge în colaborare cu Catherine Meburgh și Philip Miller, cât și din cea a artistei palestiniene Emily Jacir, Ex Libris (2010-2012). Câteva imagini cu instalația de proporții a canadianului Geoffrey Farmer, Leaves of Grass (2012), creată din decupaje mărite din revista „Life” (1935-1985) și montate pe niște bețe fragile de lemn, rezumă vizual cacofonia imagistică a secolului XX și întreg balastul consumerist aferent. Rezultatul care ne înfățișează pe noi, în calitate de consumatori neostoiți, este atât de grotesc, încât după câteva zeci de metri de instalație

parcurși devine sublim. Portofoliile continuă apoi cu niște cadre din filmul Yellow Patch (2011) al fotografei ugandeze Zarina Bhimji, și câteva reproduceri după seria de fotografii Tress-Pass (2005). Împreună cu acestea, eseul curatoarei Chen Tamir, Making Strange: A Decade of Yael Bartana, parcurge o analiză extinsă a operei video a artistei israeliene, de la When Adar Enters și Kings of the Hill din 2003 și până la ultima parte a trilogiei …And Europe Will Be Stunned, realizată între 2007 și 2011. Recenzia Elizabethei Matheson, The Making of Modern World, analizează Documenta 13 și modul în care a fost proiectată „istoria" neoccidentală în lucrările artiștilor. Fotoeseul curatoarei și teoreticienei israeliene Ariella Azoulay, Photography as a Basis for Potential History, întreprinde o analiză prin imagini a relațiilor fraterne dintre etnicii arabi și cei evrei de până la secesiunea din anii 1940-1947 și crearea noilor state Israel și Palestina. Proza autobiografică a scriitorului american de origine bosniacă, Aleksandar Hemon, War Dogs, relatează itinerariul familiei începând cu 1991 și conflictul din Sarajevo, și până în 1995, când părinții acestuia ajung în Canada, experiență dublată de aceea a câinelui Mek a cărui poveste relevă parcă și mai acut absurdul conflictului armat dintre sârbi și bosniaci. Numărul revistei se încheie cu câteva recomandări de evenimente, instituții, reviste și cărți, plus un „Call for Submissions" încurajator.

1 La data scrierii acestui text, Numărul 26 / 2012 al revistei era, într-adevăr, cel mai recent număr. Între timp au mai fost publicate numerele 27 / 2013 (cu tema „World Affairs") și 28 / 2014 (cu tema „Monuments") (n.a. I.M.).

Summary

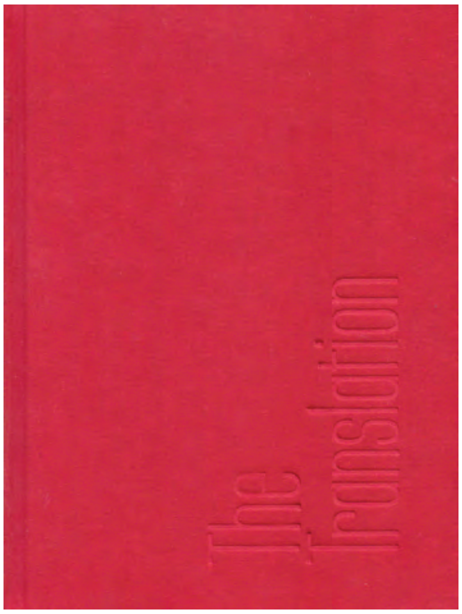
The latest issue of the Canadian magazine „Prefix Photo," published by Prefix Institute of Contemporary Art in Toronto, has displayed an extremely topical issue: displacement. The English word „displacement" can be translated in several ways: „dislocation," then „replacement," „dismissal," and even through „dysplasia," „relocation," „gentrification," or„migration." Therefore, a quite vast lexico-semantic field, with manifold openings which are relevant for our time. This is what the issue intended to show, as Scott McLeod writes in his editorial introduction, as the variety of the contributions tries to bring to a common denominator the diverse experiences and perspectives generated by the collaborators of the magazine.

The Translation

Adrian Notz, Başak Şenova (ed.), The Translation, Catalog, Writers: Adrian Notz, Başak Şenova, Dmitry Vilensky, Wael Shawky, Cabaret Voltaire, Zürich, 2013, 76 p.

text de **IGOR MOCANU**

Volumul The Translation (Cabaret Voltaire, 2013) nu este tocmai un catalog fidel al expoziției omonime de la Cabaret Voltaire din Zürich, curatoriată de turcul Başak Şenova și conținând două proiecții video semnate, pe rând, de colectivul rus Chto delat? și artistul egiptean Wael Shawky. Expoziția a prezentat în două sesiuni distincte, pe 5 și 7 februarie 2013, animația cu marionete a lui Wael Shawky din 2010, Cabaret Crusades: The Horror Show Files, și performanceul creat în același an de grupul Chto delat?, The Tower: A Songspiel. Pentru a iniția acel reenactement al istoriei cruciadelor creștine europene pentru cucerirea Ierusalimului în perioada 1096-1099, Wael Shawky împrumută un set de marionete vechi de 200 de ani din Colecția Lupi din Torino, refăcând scenic narațiunea din eseul scriitorului franco-libanez Amin Maalouf, Les Croisades vues par les Arabes (1983), însă efectuând o translație a accentului de pe motivația religioasă a războiului, pe aceea, ceva mai verosimilă și care apropie povestea de zilele noastre, dar și de songspielul Chto delat?, a petrolului. Din perspectivă arabă sau, cum spune autorul, nici măcar arabă, ci musulmană, cruciada europenilor în Orientul Mijlociu pare să fi avut în fapt o rațiune acumulativă ce anunță viitoarele campanii coloniale, și ele intenționate religioase, însă încheiate prin devalizarea resurselor de aur și alte zăcăminte naturale indigene de pe teritoriile cucerite de către europeni. Rezultatul, reînscenat de Shawky în 2010 cu ajutorul teatrului de păpuși filmat, se constituie într-un amalgam cutremurător și crud de masacru și intrigă, figurat totodată și devenind latent un soi de contra-cruciadă a artistului însuși, cum observa undeva cercetătoarea Lucy Fiedler de la Oxford University. Songșpilul colectivului Chto delat?, pe de altă parte, teatru și performance filmat, reia povestea petrolului în sens invers cronologic și, bineînțeles, pe alte meridiane ale planetei. Turnul din poveste nu este altceva decât unul din cele trei zgârie-nori Gazprom International Distribution SRL din Moscova, donjon alegoric care însuflețește osanalele maselor entuziaste și concursul artelor contemporane întru glorificarea capitalului sacrosanct. Gazprom sprijină arta politică, arta



angajată, avangarda – spune Artistul în film – pentru o revoluție a… tăcerii. Invers cronologic, pentru că narațiunea se prelinge tandru din prezentul convulsiv înspre un trecut hieratic, arhetipal, răspândind în final duhorile mitului fondator. Evident, totul sfârșește în masacru și sânge amestecat cu petrol și oameni. Asta s-a putut vedea în expoziție, iar volumul publicat de Cabaret Voltaire în 2013 continuă hermeneutica celor două lucrări în forma unor dialoguri între Adrian Notz, curatorul și directorul spațiului reînființat care a găzduit cândva primele serate dada, curatorul Başak Şenova și artiștii Dmitry Vilensky (de la Chto delat?) și Wael Shawky. Intrigantă această cvadratură a tangoului critic, întrucât ea lucrează cu măsură dublă: pe de o parte există gazda, curatorul Adrian Notz care încearcă să confere expoziției o onorabilă descendență dada, iar de cealaltă parte stă plasat curatorul expoziției curente, care este provocat să legitimeze cu instrumentele teoriei această descendență a abordării, justificând totodată povestea pre- și postistorică a petrolului narată de artiști. Iar în jurul celor doi curatori, depun mărturie artiștii. Dada? – întreabă Notz. Da, răspunde Şenova, însă un dada postprelucrat, filtrat prin opticele contextului actual, din care nu mai rămân de recuperat decât metodele de propagare și translatare. De aici și numele întregului proiect, The Translation, ce are scopul de a indica mai degrabă metoda, decât tema. Acest abandon fără drept de apel al tematismului curatorial se desprinde și din răspunsurile pe care le oferă cei doi artiști în dialogurile purtate. Nu, răspunde Vilensky, la noi e vorba mai degrabă de absurd, Oberiu și Daniil Harms, decât de Dada sau Tzara, iar translatarea se petrece în sens literal, cel de traducere dintr-o limbă în alta, iar în cazul colectivului artistic, dintr-un discurs în altul, din cel filozofic și politic, în cel artistic, adică dintr-un tip de ideologie în celălalt. Poate, răspunde Shawky, căci momentul fondator al poveștii cruciadei, când beduinii au construit primele „sonde" de petrol, în bună conviețuire cu alogenii europeni, e un moment de-a dreptul suprarealist, comunitățile de beduini își construiau de fapt viitorul fără să fie conștiente de acest fapt. Sensul translației, în cazul artistului egiptean, trimite cu gândul tot la Maalouf, care definea funcția artei, într-un interviu moderat de artist împreună cu Shumon Basar și Hans Ulrich Obrist, ca pe una recuperatoare în raport cu istoria. Artistul, spune Maalouf prin gura lui Shawky, nu spune povestea istoriei, nu o rescrie, ci o traduce, adică imaginează ceea ce nu a fost spus până la capăt sau nu a fost rostit deloc. Admițând astfel că sensul și funcția traducerii sunt cele stipulate de artiști, întrebarea care survine imediat este cea care vizează, de data aceasta, funcția sau misiunea traducătorului. Într-un text din anii '30 despre sarcina traducătorului, Walter Benjamin ajungea la concluzia că traducătorul nu are de ce să fagociteze originalul, că esența unei traduceri bune este să îmbogățească atât originalul, cât mai ales, invers, contextul în care este plasată noua operă. Benjamin credea că sarcina traducătorului nu este aceea de a-l germaniza pe Shakespeare, ci de a shakespeareaniza

germana. Cu alte cuvinte, în cazul de față, sarcina artistului va fi așadar să infuzeze artei câte ceva din dinamica opacă a marilor narațiuni ale istoriei, translatându-i ocultările în revelări explozive, sarcină de care, judecând cel puțin după volumul de față, aceștia s-au achitat. Dar au mai făcut ceva: au deschis artei noua posibilitate de investigare și scurtare a jumătăților de cronologie oficială.

Summary

The volume The Translation (Cabaret Voltaire, 2013) is not a quite faithful catalogue of the namesake exhibition at Cabaret Voltaire in Zürich, curated by Turkish-born Başak Şenova and containing two video projections signed, in turn, by the Russian group Chto delat? and by the Egyptian artist Wael Shawky. The exhibition presented in two distinct sessions, on February 5 and 7, 2013, the animation with puppets by Wael Shawky, from 2010, Cabaret Crusades: The Horror Show Files, and the performance created the same year by the group Chto delat?, The Tower: A Songspiel. The volum published by Cabaret Voltaire in 2013 continues the hermeneutics of the two artworks in the form of several dialogues between Adrian Notz (the curator and director of the recreated space that hosted long time ago the first dada evenings), the curator Başak Şenova and the artists Dmitry Vilensky (from Chto delat?) and Wael Shawky.

Vasile Tolan

Georgeta Djordjevic, Tolan: album, editura Eikon, Cluj-Napoca, 2010.

text de **MAGDA CÂRNECI**

Cu o întârziere regretabilă, am descoperit acest superb album de artă dedicat unui pictor important al generației 80. De format pătrat foarte mare dar și voluminos, albumul este în primul rând o izbândă tipografică în sine. Realizatoarea lui este Georgeta Djordjevic, care împreună cu soțul ei Dragan Djordjevic, dedicându-se promovării artei românești contemporane în ediții de lux, au mai editat albume de artă despre Ilie Boca și Gheorghe Dican sau despre tradiție și modernitate în pictura românească. De data aceasta, lucrând împreună cu artistul, editoarea a reușit un tur de forță chiar excepțional. Albumul nu e o însumare cronologică a etapelor de creație ale lui Vasile Tolan, ci un excurs opulent, somptuos dpdv cromatic și ca punere în pagină, printre seriile și ciclurile de lucrări care au marcat evoluția foarte coerentă a pictorului de-a lungul a 30 de ani de activitate. Format la școala clujeană de pictură dar terminându-și studiile cu un doctorat la Universitatea de arte din București, Tolan este un reprezentant de frunte al tendinței expresionist-gestuale nu doar în cadrul generației 80 dar și în întregul câmp al picturalității românești de ieri și de azi. Preocupat în egală măsură de expresia materiei în rezonanțele ei concrete, dar și de gestul configurator liber și impetuos în manifestarea unor impulsuri dionisiace sau abisale, Tolan se definește singur ca un artist situat „undeva între arta brută și gestualismul abstract", sintetizând în poetica sa exuberantă numeroase surse picturale anterioare, topite în magma unui puternic temperament.
Textele din albumul-catalog, semnate de Georgeta Djordjevic, Cristian Robert Velescu, Livius George Ilea și Emil Cira pun limpede în lumină forța și fascinația pe care această pictură vulcanică și totuși controlată, de un cromatism rafinat și exuberant totodată, dublat de o fină tactilitate, o degajă în jerbă.
Ciclurile de lucrări prezentate copios în album – Deschideri, Regnuri, Relicve, Trepte de libertate, Geometrii, Martori, Colaje, Simbioza elementelor, Amprente – demonstrează cu elocvență calitatea înaltă a acestei opere concretizate nu doar în pictură, ci și în artele grafice, colaj și obiect picto-tactil, sau chiar în ceramică.
Albumul acesta masiv și impresionant, scos în condiții grafice deosebite, este dovada incontestabilă a unei opere împlinite. După expoziția personală din anul 2000 de la Teatrul Național din București, Tolan a mai deschis personale în alte orașe și a participat la numeroase expoziții de grup din țară și străinătate. Dar este poate momentul unei retrospective de anvergură la București.

Un instrument de lucru și de civilizație

Le Dictionnaire universel des Créatrices Editions des femmes/Antoinette Fouque Paris, 2013

text de **MAGDA CÂRNECI**

Lansat în toamna lui 2013, acest dicționar în 3 volume, de câte 1600 de pagini fiecare, este impresionant. Așa cum se scrie în preambul, această lucrare colectivă enormă s-a născut din „voința de a pune în lumină creația femeilor de-a lungul timpului și în toată lumea, de a face vizibil aportul lor la civilizație". Inițiat în 2008 dar făcut posibil de un efort de patru decenii de angajare socială și de cercetare în Franța și în alte țări, odată cu feminismul politic al anilor 70 și cu curentele post-feministe care i-au urmat, acest dicționar își propune să înregistreze numele și activitatea acelor femei, cunoscute

sau necunoscute, care, în mod individual sau colectiv, au marcat locul și timpul în care au fost active și au deschis noi căi de explorare umană. Nu întâmplător a fost aleasă vocabula de „creatoare" pentru a însuma contribuția femeilor, căci cuvântul acesta generos face cu putință să fie prezentate femei din disciplinele tradiționale (culturale, artistice, științifice) dar și din domenii mai recent intrate în atenția și valorizarea establishmentului și a publicului cultivat, precum sportul, interpretarea (muzicală etc), artizanatul, arta gătitului, arta povestitului, educația, sănătatea etc. Dicționarul e impresionant prin anvergură tematică, căci sunt 8 mari domenii trecute în revistă în paginile sale – arte vizuale, artele spectacolului, geografie-explorare, istorie-politică-economie, literatură și cărți, știință și tehnică, științe umane și sport; prin cele 10.000 de articole/intrări despre o femeie, o temă, un curent, o școală de gîndire/artă/practică, o cultură etc; prin cei 1600 de autoare și autori de pe toate continentele care au scris articolele; prin cei 100 de directori și directoare de sector, toți nume cunoscute în domeniile lor, care au organizat, sistematizat și verificat cercetarea; prin indexul pe domenii de creație, pe continente, țări și pe perioade istorice cu care este dotat; și nu în ultimul rând prin lettrinele care agrementează vizual conținutul, semnate de celebra Sonia Rykiel. Aș vrea să amintesc aici rolul capital al unei mari feministe și umaniste, Antoinette Fouque, cea care a inițiat feminismul în Franța și a creat Editions de femmes în anii 1973 pentru a da posibilitate femeilor de a se exprima mai mult și mai vizibil în literele franceze și a reuși să facă din această editură una de prestigiu. Antoinette Fouque, autoare a unor cărți de teorie și analiză feministă influente în mediul francofon, a fost și coordonatoarea acestui dicționar, alături de Béatrice Didier și Mireille Calle-Gruber. și nu în ultimul rînd, aș vrea să remarc numărul de peste 40 de intrări despre femei romance, găsite de mine într-o răsfoire rapidă fie în capitolele destinate culturii române fie diseminate la alte rubrici și la alte culturi. Acest dicționar mi se pare un instrument de lucru foarte util în cercetarea feministă viitoare și deci un instrument de civilizație inconturnabil.

ARTA NU TE LIMITEAZĂ

ART SAFARI

Sponsored by Deutsche Bank

Vizitați

Pavilionul de Artă București

ART SAFARI 22-25 mai 2014

Piața George Enescu (Piața Palatului Regal)

Brâncuși Tonitza Grigorescu Bernea Andreescu Luchian Baba Piliuță Ghenie Țuculescu Aman Brauner

și mulți alții

PESTE 100 DE MUZEE ȘI GALERII

de la artă de patrimoniu la artă contemporană

Bilete prin www.myticket.ro și din rețeaua Diverta, Magazinul Muzica, Librăria Eminescu, agenția Sălii Palatului, Artmark (Str. C.A. Rosetti, nr. 5), respectiv casele de bilete ale teatrelor bucureștene, Poșta Română, iar în perioada 21-25 mai 2014 și de la recepția Pavilionului Art Safari (Piața George Enescu).

www.artsafari.ro

ACOAR AGACOR ASOCIAȚIA GALERIILOR INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN

PARTENERI:

SONY Athénée Palace Hilton ARABESQUE Flowers Garden

PARTENERI MEDIA:

BAZAAR Esquire marie claire CASA FEEDER CAPITAL THE Institute Magazine igloo MODERNISM ARTGUIDEEAST Flash Art

#8 INFO ART

ianuarie - mai 2014

GALERII ALE UAP DIN ROMÂNIA

ALBA IULIA

Galeria de Artă a Municipiului Alba
Str.1 Decembrie 1918, Bl. M9
e-mail:
alexandrunicolaeispas@yahoo.com

„Salonul anual de Artă” – arte vizuale
Expoziția Filialei U.A.P. Alba
Curatori: Gheorghe Urdea, Dan Hauptcorn
22.12.2013 – 31.01 2014

„O singură viață” – arte vizuale
Salonul Filialei U.A.P. Bistrița
Curatori: Mircea Oliv, Nicolae Ispas
02.03. – 31.03.2014

„Salonul de primăvară” – arte vizuale
Expoziția Filialei U.A.P. Alba
Curatori: Noemi Kusztos, Gheorghe Urdea
06.05. – 31.05.2014

ARAD

Galeria „Delta”
Str. Mihai Eminescu nr.2, Arad
Tel/Fax: 0257 281 371
e-mail: art_galeriadelta@yahoo.com

„Meeting Point Arad Biennial 2013”
Bienala Internațională de Pictură, Grafică și Sculptură, ediția a IV-a
Au participat 250 de artiști din țară și străinătate.
Curator: Onisim Colta
15.11.2013 – 15.01.2014

„Salonul anual de Artă” – pictură, sculptură, grafică și artă decorativă
Expoziția artiștilor plastici din Arad și Timișoara
Curator: Dumitru Șerban
07.02. – 31.03.2014

„Darul Iconarului” – icoane
Festivalul de Spiritualitate și Artă Sacră „Filocalia” – ediția a II-a, organizat de Consiliul Județean Arad și Centrul Cultural Județean Arad, în parteneriat cu Arhiepiscopia Ortodoxă a Aradului
Curator: Doina Mândru
Vernisaj: 15.04.2014

„Sculptura azi. 4 discursuri” – sculptură
Artiști: Jovan Blat, Bianca Hociung, Manuela Zvic, Camil Păcurar
Aflat la cea de-a VIII –a ediție „Patru discursuri” este un proiect al tinerei generații de sculptori din Arad, care reunește la fiecare ediție patru reprezentanți ai celei mai noi generații lansate în contextul cultural zonal transfrontalier.
Curatori: Anamaria Șerban, Cosmin Moldovan
16.04. – 16.05.201

Celus Ciobanu – „Arta – dincolo de limite” – sculptură
Curator: Celus Ciobanu
16.05. – 31.05.2014

BACĂU

Galeria „Nouă”
Str. N. Bălcescu nr.12, parter
Tel./Fax. 0234 545 618
e-mail: uap.bacau@gmail.com

„Delta, finit-infinit” – Carmen Poenaru, Ovidiu Ungureanu – pictură și fotografie Curatori: Carmen Poenaru, Viorel Cojan
29.11.2013 – 25.03.2014

Veronica Călin – „Semne creștine” – tapiserie
28.03. – 14.04.2014

„Hipnotic“ – Oana Elena Ionel – pictură
Curator: Marius-Crăița Mândra
15.04. – 30.04.2014

„Serii fotografice“ – fotografie
Expoziția Clubului de fotografie al Liceului de Artă Bacău
Curator: Bianca Rotaru
09.05. – 23.05.2014

Galeria „Ion Frunzetti”
Str. N. Bălcescu nr. 12 – etaj
Tel./Fax. 0234 545 618
e-mail : uap.bacau@gmail.com

„Anuala 2013” – pictură, grafică, sculptură, arte decorative, fotografie
Expoziția membrilor Filialei U.A.P Bacău
Curatori : Dionis Pușcuță, Aurel Stanciu
20.12. – 24.02.2014.

„10 + 1” – pictură, grafică, sculptură
Curator: Liviu Nedelcu.
24.02. – 07.03.2014.

„Boca și absolvenții săi” – pictură
Curatori: Ilie Boca, Dionis Pușcuță
07.03. – 20.05.2014.

„Salonul Foto Internațional” – fotografie. Curator: Viorel Cojan.
23.05. – 20.06.2014.

BAIA MARE

Colonia Pictorilor
Str. Victoriei nr. 21, 4800 Baia Mare
Tel.: 0728 949 837; 0722 474 151
e-mail: uapbaiamare@yahoo.com

Galeria de Artă
Bdul București nr 6, 4800 Baia Mare
Tel.: 0371 336 394; 0728 849 837
e-mail: uapbaiamare@yahoo.com

„Arte vizuale”
Artiști: Mirela Trăistaru, Sorin Nicodim, Vasile Tolan, Adrian Chira, Maria Balea, Mircea Vasile Mureșan, Dorel Găină, Florica Prevenda, Beata Bebel, Kacper Karankiencz, Gabriel Ghizdavu, Kovacs Lehel, Wlodzimierz Karankiewicz, Radu Șerban
14.01. – 14.03.2014

Baczay Norbert – „Lollipop” – tehnică mixtă / pânză
18.03. – 08.04.2014

Codruța Rohian – „Când arta întâlnește moda” – colaje textile, acril/pânză, vestimentație
Curator: Ioan Anghel Negrean
08.04. – 29.04.2014

Dudas Gyula – „Jurnal de tabără” – pictură
Curator: Laura Teodora Ghinea & Ioan Anghel Negrean
29.04. – 09.05.2014

„Expoziția Liceului de Artă Baia Mare” – licențe, proiecte de arhitectură
09.05. – 20.05.2014

Les Paul – tehnică mixtă
Curator: Laura Ghinea
03.06. – 21.06.2014

„Ziua Artistului Plastic Băimărean” – arte vizuale
Artiști: Laura Teodora Ghinea, Valentin Itu, Ioan Anghel Negrean, Les Paul, Mihai Ciplea, Codruța Rohian, Marius Mureșan, Nicolae Suciu, Gretty Papiu, Camelia Moisima, Filcz Leopold, Kovacs Bertalan, Györi Kinga, Gyori Csaba, Aurel Dan, Călin Moldovan, Lavinia Balazsi, Norbert Baczay, Balazsi Ludovic, Maria Maris – Dărăban, Nicolae Catavei
Vernisaj: 05.05.2014

BISTRIȚA

Galeria „Arcade 24”
Piața Centrală nr.24
Tel.: 0788 306 225
e-mail: oliv.mircea@gmail.com

„O singură viață”
Salonului Anual al Artelor vizuale, expoziție jubiliară 25 de ani, 1987-2013
Curator: Oliv Mircea
20.12.2013 – 28.01.2014

„Vârsta de bronz”
Bienala Națională de Sculptură – ediția a III-a
Curatori: Radu Moraru și Alexandru Păsat
05.02. – 26.0.2014

„Odată ca niciodată” – arte vizuale
Concurs Internațional de Creație Plastică – ediția a VI-a, Bistrița 2014
Curator: Iulia Mircea
27.02. – 12.03.2014

Constantin Ritivoiu – „Continuitate” – pictură, desen
Curator: Oliv Mircea
13.03. – 07.04.2014

Ștefan Câlția – „Lumea ca teatru”
Expoziție de pictură și lansare de carte: „1,2,3,4,5,6,7, povești cu Ștefan Câlția”
Curatori: Matei Câlția, Alexandra Mihali
08.04. – 28.04.2014

„Familia Crăciun” – pictură, tapiserie
Artiști: Geta Costin Crăciun, Constantin Crăciun, Simion Crăciun, Ioana Crăciun-Dobrescu
Curator: Oliv Mircea
29.04. – 28.05.2014

Aurel Bulacu – „Amestecate” – pictură, desen
Curator: Oliv Mircea
29.05. – 25.06.2014

BRĂILA

Galeriile de Artă
Piaţa Traian, nr 2
Tel.: 0744 663 435
Fax: 0239 613 980
e-mail: uapbraila@yahoo.com

„Salonul anual al artiştilor plastici brăileni” – pictură
Curatori: Gheorghe Mosorescu, Ion Radu
12.12.2013 – 29.01.2014

Ofelia Huţul, Mariea Boz – pictură
Curator: Gheorghe Mosorescu
01.02. – 15.02.2014

Concursul Internaţional de Creaţie Plastică „Eminesciana” – artă plastică
Curator: Ofelia Huţul
16.02. – 25.02.2014

„Salonul Naţional de Plastică Mică” – Brăila, ediţia a XV-a
148 membrii U.A.P din România, Germania, Moldova expun pictură, tapiserie, fotografie, sculptură, grafică
Curator: Gheorghe Mosorescu
27.02. – 24.03.2014

„Luna Florilor” – pictură, grafică
Curator: Gheorghe Mosorescu
23.04. – 23.05.2014

BRAŞOV

Galeria „Europa”
Str. Mureşenilor nr.1
Tel.: 0723 416 621
Tel./Fax:0268 541705
e-mail: nicolae_daicu@yahoo.co.uk
www.bvart.ro

BUZĂU

Galeriile de Artă „Ion Andreescu”
B-dul Nicolae Bălcescu, Bl.Crinul Alb
Tel./Fax:0238 435415
e-mail: valeriu_susnea@yahoo.com
www.uapbuzau.ro;
www.facebook.com/UapBuzau

„Expoziţie aniversară Filiala 45” – pictură, sculptură, grafică, arte decorative
13.01. – 31.01.2014

„Măgura Art 2013” – pictură, grafică
Expoziţia taberei. Participă artiştii: Diana Brăescu, Mădălina Canţer, Lucia Călinescu, Cristina Ciobanu, Vioara Dinu, Marcel Duţu, Viorel Grimalschi, Carmen Poenaru, Valeriu Şuşnea
03.02. – 28.02.2014

Ion Grigore, Valeriu Şuşnea – „Dialog între generaţii” – pictură, grafică
03.03. – 10.04.2014

„Armonii de primăvară” – pictură, grafică, sculptură, arte decorative
Expoziţia Filialei U.A.P. Buzău
06.03. – 30.04.2014

Valter Paraschivescu – pictură
01.05. – 31.05.2014

Corneliu Vasilescu – pictură
01.06. – 31.06.2014

BUCUREŞTI

Galeria „Orizont”
B-dul N. Bălcescu nr. 23 A, sector 1,
Tel.: + 40 21 3126723
www.galeria–orizont.blogspot.com;
www.uap.ro

Iulia Cândea Daradici & Constantin Daradici – pictură, grafică
11.01. – 24.01.2014

Isabela Petraşincu - „Pe aripile timpului” – grafică
26.01. – 08.02.2014

„Salon Artelor Textile 2014 / Inedit şi Pictură”
Participă artiştii: Nicoleta Albu, Angelica Alexa, Lia Maria Andreiţă, Rodica Regep Banciu, Carmen Bazilescu, Mioara Băndărău, Gabriela Beja, Doina Bilius, Marijana Biţulescu, Traian Boicescu, Violeta Carp, Elena Cerepenicova, Sandra Chira, Gabriela Cristu, Vasile Dobre, Daniela Frumuşeanu, Mariana Grumăzescu, Irina Hasnaş, Mihaela Ilie, Oriola Kureta, Leontina Mailatescu, Ruxandra Sibil Mermeze, Viorela Mihăescu, Vintilă Mihăescu, Tatiana Mitcov, Mihai Moldovan, Ruxandra Munteanu, Claudia Muşat, Cela Neamţu, Angela Nicolau, Cristina Oprişenescu, Mihaela Panaitescu, Andra Ioana Panduru, Maria Mocanu Păun, Elena Păunoiu, Roxana Codiţă Pârvu, Georgeta Petraş, Adriana Canija Popa, Ionela Popescu, Lucia Puşcaşu, Eugenia Riemschneider, Dan Alexandru Liviu Roşeanu, Ana Maria Rugescu, Angela Semenescu, Viorica Slădescu, Valentina ştefănescu,Viorica Turea, Gabriela Vasilescu, Zoe Vida, Paula Vlădescu, Monica Vaida, Cristina Zgheran
Curator: Dan Alexandru Roşeanu
25.02 – 10.03.2014

Cristian Topan – „CARTOON” – grafică
12.04. – 25.04.2014

„Frica de sfârşit” – Iulian Vîrtopeanu & invitaţii Dorel Manole şi Florin Poptean – ceramică, sticlă, lemn/metal
27.03. – 09.04.2014

„Miniatura Textilă” – Salon naţional
Participă artiştii: Nicoleta Albu, Peculea Andreescu, Mariana Anton, Rodica Regep Banciu, Carmen Bazilescu, Maria Băndărău, Gabriela Beja, Doina Bilius, Marijana Biţulescu, Nataliţa Boieţi, Cornelia Brănişteanu, Claudia Bunea, Sanda Buţiu, Violeta Carp, Veronica Călin, Elena

Cămpian, Felicia Cenan, Zoiţa Crăciun, Adriana Dobra, Gabriela Drăghici, Atena Dumitriu, Daniela Frumuşeanu, Daniela Grunfeld, Miruna Haşegan, Dorina Horătău, Cristina Hîrţescu, Adina Iftode, Teodora Iaţco, Marcela Larionescu, Adonis Magdan, Rodica Magdan, Leontina Mailatescu, Ecaterina Marghidan, Ileana Dana Marinescu, Ruxandra Sibil Mermeze, Mihai Moldovan, Claudia Muşat, Cela Neamţu, Maria Negreanu, Cristina Oprişenescu, Mihaela Panaitescu, Ioana Andra Panduru, Lila Pasima, Roxana Codiţă Pârvu, Adriana Canija Popa, Lucica Popescu, Lucia Puşcaşu, Ana Maria Rugescu, Angela Semenescu, Orida Semenescu, Anca Socol, Elena Stoinescu, Manuela Toderaş, Aurelia Tompa, Natalia Udrea, Iulia Ursu, Gabriela Vasilescu, Zoe Porumb Vida, Mariana Voicu, Nicolae Zâmbroianu
Curator: Marijana Biţulescu
11.04. – 25.04.2014

Vasile Mureşan - Murivale – „Ipostaze cristologice. Elogiul suferinţei – Teme după maeştri” – pictură pe diferite suporturi / asamblaje. Expoziţia cuprinde 1.000 de lucrări elaborate între anii 2012 – 2014; teme după maeştrii, revizitări, scene din viaţa lui Iisus.
27.04. – 11.05.2014

„Expoziţia Taberelor Fundaţiei IANZA-ART”, ediţia I-a – pictură, grafică, sculptură, artă decorativă.
Artişti: Petru Birău (Petrila), Daniela Alina Deaconu (Râmnicu-Vâlcea), Cătălin Dragomir (Deva), Horvath Gyongyer (Cluj-Napoca), Robert Hummel (Petroşani), Ana Maria Iancu (Deva), Cristian Sergiu Ianza (Petroşani), Iorgos Iliopoulos (Grecia), Keshav Malla (Nepal), Ochsenfeld Elisabeth (Germania), Vlad Perianu (Bucureşti), Sergiu Plop (Rep. Moldova), Clemens Beungkun Sou (Koreea de Sud).
Program muzical susţinut de Florentin Budea şi Andi Zaharie
Curator: Cristian Ianza
13.05. – 26.05.2014

Galeria „Simeza”
B-dul Magheru nr. 20, sector 1
Tel.: 021 3173825
www.simeza.blogspot.com

Eugen Raportoru – pictură
Curator: Marcel Bunea
11.01. – 24.01.2014

„Şelari 13” – pictură, grafică, ceramică
Artişti: Marcel Bunea, Maria Constantinescu,Casia Csehi, Călin Dan, Ion Atanasiu Delamare, Amelia Diamandescu Gherasim, Marin Gherasim, Teodor Hrib, Petru Lucaci, Dan Ştefan Minea, Anca Mureşan, Emilia Persu, Andrei Romoceanu, Ilie Rusu, Marilena Preda Sânc
Curator: Marilena Preda Sânc
26.01. – 08.02.2014

Neculai Iorga – „Iorga” – pictură
10.02. – 23.02.2014

„Rezonanţe” – pictură, grafică, sculptură
Expoziţie organizată în memoria sculptorului Alexandru Ciutureanu. Participă artiştii: Alexandru Ciutureanu, Gheorghe Dican, Medi Wexler Dinu, Alexandru Grosu, Ion Iancuţ, Vasile Ivan, Octavian Mardale, Alexandru Nancu, Lidia Nancuinschi, Liviu Nedelcu, Dumitru Paina, Marian Petre, Ştefan Pelmuş, Nicolae Ovidiu Popa, Dumitru Radu, Ilarion Voinea, Liviu Russu.
„...nu există o despărţire între cei vii şi cei plecaţi dintre noi... Doar meşteşugul dus spre desăvârşire, doar frumuseţea lucrării de artă ca oglindă a frumuseţii suprafireşti, numai mesajul artistului n-au nici trecut, nici prezent, nici viitor...” Luiza Barcan
Curatori: Luiza Barcan, Liviu Russu
25.02. – 10.03.2014

Antal Vasarhelyi – „GrafArt” – grafică
Antal Vasarhelyi este preşedintele Asociaţiei Gravorilor şi Litografilor din Budapesta.
12.03. – 25.03.2014

Aurel Vlad – „(Ne)Liniștea” – sculptură
„O”(Ne)Liniște adamică, cu scene și ansambluri de zinc curat, martelată și nituită. Autorul a ales o partitură sapiențială, o parabolă a versanților de cunoaștere a vieții: inocența, cuplul, căderea și uzura răului mundan” – Aurelia Mocanu
27.03. – 09.04.2014

Andrei Romoceanu – pictură
11.04. – 25 04.2014

Ovidiu Croitoru & Elena Dumitrescu – „Lucrarea din casă” – grafică, sculptură
Tema expoziției situează în centrul atenției familia și copilul.
27.04. – 11.05.2014

„Salonul sticlei”
Eveniment înscris în 23 mai la Noaptea Albă a Galeriilor
Curator: Lucian Butucariu
12.05 – 26.05.2014

Paul Vasilescu – „In memoriam” – sculptură
Curator: Liviu Russu
28.05 – 11.06.2014

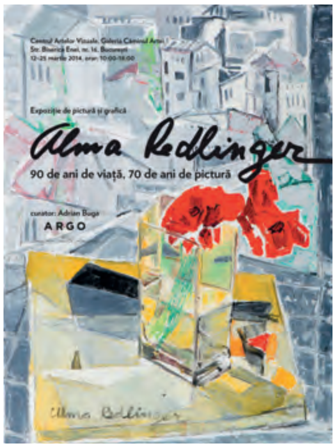
Galeria „Căminul Artei”
Centrul Artelor Vizuale (CAV)
Str. Biserica Enei nr. 16, parter–etaj
Tel.: + 40 21 3126766
www.uapr–pictura–bucuresti.blogspot.com

„Salonul de Pictură 2013” – pictură
Filiala pictură a U.A.P din România a organizat acest salon compus din trei secțiuni: la galeria Orizont – Abstract (curator Marius Burhan), la galeria Centrului Artelor Vizuale – Geografii personale (curator Cosmin Paulescu) și la galeria Simeza – Portret / Autoportret (curatori Marilena Preda Sânc și Lisandru Neamțu).
Au fost invitați în jur de 100 de artiști contemporani din toate generațiile, interferând discursuri plastice variate, dintre care amintim: Vladimir Șetran, Suzana Fântânariu, Ioan Stendl, Ervant Nicogosian, Vasile Pop Negreșteanu, Valeriu Mladin, Petru Lucaci ș.a.
21.11.2013. – 07.12.2013

„Premiile Saloanelor București 2013”
Arte în București ediția a 4-a și Salonul Anual de Pictură ediția I
Artiști: Andreea Albani, Marius Barb, Anca Boeriu, Maria Căpățînă, Răzvan Constantin Caratănase, Loredana Dragne, Mircea Dragomirescu, Alexandru Grosu, Florin Mocanu, Mircea Vasile Mureșan, Vasile Mureșan-Murivale, Carmen Paraschivescu
Organizator: Filiala Pictură a U.A.P.
15.01. – 30.01.2014

„FADD ACUM”
Expoziția Facultății de Arte Decorative și Design, București
Curator: Cosmin Păulescu
18.12.2013 – 06.01.2014

Alma Redlinger – 90 de ani de viață, 70 de ani de pictură
Alma Redlinger face parte din generația care asigură continuitatea picturii interbelice prelungit firesc în contemporaneitate. Elevă a pictorului M.H. Maxy și-a adjudecat, oarecum firesc, o carieră avangardistă.
Curator: Adrian Buga
12.03. – 24.03.2014



Valentin Shaltev – „Balchik – București” – pictură
27.03. – 09.04.2014

Marius Burhan și Gabriela Rusu – „Corespondențe formale” – pictură 27.03. – 09.04.2014

„NIHIL SINE DEO/ NIHIL SINE DEA/ NIHIL SINE UNA DEA” – intermedia

Expoziția își propune să prezinte, nuanțat și divers ca reprezentare vizuală, lucrări din universul femeii. Lucrările de pictură, sculptură, grafică, arte decorative, design vestimentar, foto-video, performance evidențiază ipostaze ale femeii în devenirea și cultura umană, rolul lor complex în societate, tematici feministe, un areal poetic existențial.
Organizator: Reka Csapo Dup
26.02. – 10.03.2014

„Tabăra Partizani-Deltă” – pictură
Artiști: Sterică Bădălan, Nela Constantinescu, Vasile Gavrilă, Marilena Ioanid, Maria-Mădălina Mânzu, Mihai Milea, Angelica Moscu-Deacu, Bogdan Mosorescu, Gheorghe Mosorescu, Tudor Mosorescu, Ionel Radu
10.02. – 24.02.2014

„10+1 Lepșa 2013” – pictură, grafică, sculptură
Artiști: Felix Aftene, Ilie Bostan, Mihai Chiuaru, Gabriela Culic, Alexandru Ioan Grosu, Liviu Nedelcu, Dragoș Pătrașcu, Alexandru Rădvan, Aurel Vlad, Gheorghe Zărnescu, Tudor Zbârnea
Curator: Liviu Nedelcu
10.02. – 24.02.2014

„Collage” – pictură, grafică
Artiști: Ioan Atanasiu Delamare, Dorothea Fleiss, Iuri Isar, Carmen Paraschivescu, Emilia Perșu, Marilena Preda Sânc, Doina Simionescu, Vasile Tolan
11.04. – 24.04.2014

Leon Vreme – „Poetica Luminii” – pictură. 11.04. – 25.04.2014

„Salonul Mic București”
(SMB8 mixed media)
ediția a VIII-a – arte vizuale
Organizatori: Asociația Zervasart.ro, U.A.P din România și Filiala Pictură a U.A.P.
Premii SMB8 – mix media: Lisandru Neamțu & George Paul Mihail
Curator: Ionuț Theodor Barbu
29.04. – 10.05.2014

Teodor Moraru – pictură
Tabăra anuală de arte vizuale „Colonia” – Bistrița, Colibița, Tescani, coordonată de Teodor Moraru

(1938-2011) timp de 10 ani (2001-2011), va purta începând cu anul 2014 numele pictorului Teodor Moraru.
Organizatorii taberei – Fundația Societatea de Concerte Bistrița, împreună cu familia pictorului, vor acorda în fiecare an o bursă unui tânăr artist, precum și invitația de a participa la tabăra de creație. Câștigătorul va fi desemnat de către un juriu de specialitate. Organizator expoziție și eveniment la N.A.G, 23 mai: U.A.P. din România & Fundația Societatea de Concerte Bistrița.
Curator: Pavel Sușară
13.05. – 26.05.2014

Galeria „Galateea”
Contemporary Art
Calea Victoriei nr.132, sector 1
Tel.: +40 21 3173814
e-mail: galeriagalateea@yahoo.com
http://www.galeriagalateea.blogspot.com

Liviu Ungureanu – „HORIZÎMAGÎSTORMÎSHIFTÎTRANS” – instalație, ceramică, video, work shop
Curator: Simona Tănăsescu
15.01. – 06.02.2014

Lucia Lobonț – „Colecționarul de povești” – ceramică
Curator: Mónika Pădureț
11.02. – 11.03.2014

„Amprente”
Expoziție cu lucrări de ceramică din colecția Muzeului Național de Artă Contemporană
Artiști: Costel Badea, Mircea

Spătaru, Tereza Bubă Panelli, Vasile Cercel, Cristina Popescu Russu, Daniela Făiniș, Lucia Maftei, Dumitru Rădulescu. Curatori: Aniela Ovadiuc, Georgiana Cozma 21.03. – 11.04.2014

„Ceramic rendez-vous" – 2014
Artiști: Bianca Boeroiu, Cristina Bolborea, Adela Bonaț Mărculescu, Gherghina Costea, Georgiana Cozma, Romana Mateiaș, Aniela Ovadiuc, Cristina Popescu Russu, Ioana Șetran
Curator: Romana Mateiaș
16.04. – 14.05.2014

„Sunetul Ceramicii / Fantezii sonore pentru artă ceramică, performeri și public" – expoziție și performance interactiv cu Irinel Anghel și Darie Nemeș-Bota
Artiști: Adela Bonaț Mărculescu, Mana Bucur, Maria Cioată, Gherghina Costea, Georgiana Cozma, Iudith & Gheorghe Crăciun, Mariana & David Olteanu, David Olteanu jr., Aniela Ovadiuc, Romana Mateiaș, Cristina Popescu Russu, Ioana Șetran.
Fiecare obiect din expoziție are un sunet ascuns. El se cere descoperit, însuflețit. Materialele ceramice își au propria lume sonoră conținută în aparenta fragilitate ce poate vibra în mâinile celor care o caută. Este o expoziție vizual-sonoră, în care formele alese prilejuiesc întâlniri cu sonorități și construcții muzicale originale, inedite.
Curatori: Cristina Popescu Russu & Irinel Anghel
Performance: NAG – 23.05.2014; 22h – 24h
23.05. – 16.06.2014

Galeria „15 Design – Hanul cu Tei"
Tel. 0744 538 208
http://tei15design.wordpress.com

„limited edition / romanian design" – Pantone® 18-3224
Expoziția, având ca temă culoarea anului 2014 – PANTONE ® 18-3224 Radiant Orchid – este o colecție de grup cu obiecte create atât de membrii CID Grup, cât și de designerii selectați în urma apelului la proiecte lansat de membrii grupului în luna ianuarie. Printre aplicațiile selectate se numără lucrările designerilor: Adrian Balcău, Alis Lalu, Andreia Gabriela Popescu, Andrei Ștefănescu și Elena Ștefănescu, Dragoș Motică, Ioana Streza, Roxana Mitarcă.
Coordonator: Gabriel Cojoc
27.03 – 10.04.2014

Galeria „Atelier 35"
Spațiu de proiecte
Str. șelari nr.13, sector 3
e-mail: contact@atelier35.eu
www.atelier35.eu;
atelier 35.blogspot

„Roz, Mov& Restul. Strâmbând protestele recente"
Dezbatere & atelier, parte din Luna Istoriei LGBT. Concept: Veda Popovici. 08.02. – 09.02.2014
„Performance Art Lab"
UNATC și ATELIER 35 organizează Laboratorul de Performance Art adresat studenților Facultăților de Teatru și Film precum și artiștilor emergenți și studenților la alte facultăți. Laboratorul aduce împreună tineri creatori cu background-uri diferite și îi provoacă să își împingă imaginația către noi spații artistice, critice, tehnologice sau sociale. Laboratorul funcționează ca spațiu de cercetare practică atât a formelor actuale de performance cât și a istoriei personale și a resurselor performative proprii participanților.
01.04. – 01.06.2014

TIPOGRAFIA
Spațiu de Artă Contemporană
Str. Băiculești nr 29, sector 1, București (incinta C.F.P)
www.recombinat.ro, www.uap.ro

Marian Zidaru – „Victima" – desen. Expoziția retrospectivă a artistului Marian Zidaru înglobează activitatea sa de peste treizeci de ani, cu tema care a ramas aceeași: puritatea spirituală. Curator: Marian Zidaru
01.04. – 31.04.2014

„Shortsighted. Presbyopic. Blindfolded" – expoziție și performance Eveniment organizat în paralel cu BB6 și înscris la N.A.G. Artiști: Alexandru Ciubotariu / Pisica Pătrată, Sandra Mavhima, Lea Rasovzsky, Ana Maria Micu, Mihail Coșulețu, Claudiu Cobilanschi, Ciprian Ariciu, Simona Deaconescu, Vlad Nancă
Coordonator: Allegra Nomad Gallery
Curator: Igor Mocanu. 09.05. – 25.05.2014

CONSTANȚA

Galeria „Ion Nicodim"
Pavilionul expozițional Mamaia
Tel/Fax: 0241 611164
e-mail: alice.dinculescu@gmail.com

„Salon de iarnă" – pictură, ceramică, sculptură. Premii acordate artiștilor: Adrian Dumitru (post-mortem), Eusebio Spînu, Gheorghe Fărcașiu, Mihaela Onesa, Horia Fărcășiu. Curatori: Alice Dinculescu, Eusebio Spînu, Eduard Andrei
19.12.2013 – 01.03.2014

„Practici în arta modernă" – pictură, tehnică mixtă, instalație, video. Expun artiști și profesori de la Facultatea de Educație, Universitatea din Shumen „Episcopul Konstantin Preslavski", Bulgaria. Participă 24 studenți: Vyara Cherkezova, Georgi Georgiev, Dayana Naumova, Denislav Dimitrov, Ivanka Shiyachka, Ivelina Ivanova, Iglika Angelova, Irina Georgieva, Yoana Stoyanova, Kalinka Dobreva, Lychezar Radov, Maria Zrdavkova, Neli Gocheva, Mira Dimitrova, Ivan Petkov, Iliyana Georgieva, Delyana Teneva, Boris Ivanov, Maya Nikolova, Ștefan Bozhkov, Slavka Angelova, Polina Marinova, Svilen Zemedelski, Tihomira Somleva și 7 profesori: Dimitar Cholakov, Valeri Chakalov, Rostislava Todorova, Dimitar Balkanski, Blagomir Papazov, Rumen Bogdanov, Tanya Yordanova Curatori: Alice Dinculescu, Gheorghe Fărcășiu, Valeri Chakalov
08.04. – 23.04.2014

Mircea Costea – „Gânduri" – pictură. Curator: Alice Dinculescu
12.12.2013 – 3.04.2014

Galeria de Artă
Strada Ștefan cel Mare nr.15
Tel.: 0241 614980
e-mail: eusebiospanu@yahoo.com

Mircea Costea – „Gânduri" – pictură. Curator: Alice Dinculescu
12.12.2013 – 3.04.2014

„Salon plastică mică" – pictură, ceramică, sculptură
Artiști: Gheorghe Caruțiu, Mariana Constantinescu, Mircea Costea, Marin Deaconu, Anca Deaconu, Horia Fărcașiu, Mihaela Onesa, Ștefan Firică, Gheorghe Firică, Vasile Filip, Gheorghe Constantin, Petre Grăjdeanu, Alexandru Isopescu, Maria Isopescu, Sever Iustian, Lacme Ifrim, Leonte Năstase, Laura Macri, Petru Manea, Victor Rădulescu, Eusebio Spînu, Constantin Papadopol, Daniela Țurcanu-Caruțiu, Sabina Voinea, Ioan Tămîian, Cristian Radu, Daniel Stancu. Curator: Eusebio Spînu. 10.04. – 04.05.2014

CRAIOVA

Galeria „ARTA"
B-dul Unirii, nr. 12 Tel.: 0251 412 617
e-mail: uapcraiova@gmail.com
http://www.uapcraiova.go.ro/

„Aniversare" – pictură, sculptură, grafică. Expoziția Filialei U.A.P. Craiova. Curator: Marcel Voinea
01.01. – 15.01.2014

Ghiță Bebiță, Eugen Dumitru – „Peisaj" – pictură, desen
Curator Marcel Voinea
16.01. – 31.01.2014

„Salonul de iarnă" – pictură, sculptură, grafică
Artiști: Nicolae Truță, Traian Zorzoliu, M. Cârstea, Paul Tudor, Nicoleta Liciu, Lucian Liciu, Eugen Josan, G Manea, Radu Florea, Brândușa Botea, C. Botez, Dan Dimulescu, C. Wolf, Priscila Brânzaru, Marcel Voinea, I. Segărceanu. Curator Marcel Voinea 01.02. – 15.02.2014

„Târgul de artă" – pictură, sculptură, grafică, artă decorativă, obiect
Expoziția Filialei U.A.P. Craiova
Curator Marcel Voinea
16.02. – 28.02.2014

„Aquarelle Grup" – pictură
Artiști: Nicolae Predescu, Ovidiu Bărbulescu, Aurora Speranța, Ana Curcă, Pascu Alexandru, Gh. Vlaicu, Cristian Volcinschi. Curator: Ovidiu Bărbulescu
01.03. – 15.03. 2014

Victor Pârlac – „Craiova mea" – pictură, desen. Curatori: Marcel Voinea, Lucian Rogneanu
16.03. – 31.03.2014

„Peisaje și naturi statice"
Artiști: Ștefăniță Gabriela, Alexandru Ștefăniță, George Păunescu, Radu Grațiela, Vlad Velian, Teodora Velian
Curator Ștefăniță Gabriela
01.04. – 14.04.2014

Alexandru Dina – „DINA" – pictură
Curator Marcel Voinea
15.04. – 30.04.2014

Dan Nica – „NICA" – sculptură
Curator Marcel Voinea
01.05. – 15.05.2014

„Istoria benzii desenate" – desen
Curatori: Lucian Rogneanu, Marcel Voinea. 16.05. – 31.05.2014

DEVA

Galeria de Artă „Forma"
B-dul Decebal, Bl. 8, parter
Tel./Fax: 0254 – 234 048

e-mail: uapdeva@gmail.com
www.uapdeva.ro

„GLISSANDO” – pictură, sculptură, grafică, ceramică, textile, fotografie Salonul judeţenă de artă vizuală hunedoreană 2013. Expun artiştii: Rodica Ailincăi, Tiberiu Balazs, Mircea Bâtcă, Titus Blaj, Torino Bocaniciu, Simion Cristea, Cătălin Dragomir, Tiberiu Fazakas, Marin Gherasim, Ioan Herman, Ana-Maria Iancu, Ernest Kovacs, Cristina Gloria Oprişa, Dan Vifor Pichiu, Gheorghe Pogan, Adriana Popa, Doina Ionescu Reghiş, Ioan Medruţ, Maria Miertoiu, Gheorghe Mureşan, Elena Rad, Andrei Rosetti, Ana-Maria Rugescu. Adrian Samson, Eva Süt, Ioan Şeu, Alina Teleman, Ion Tengheru, Leon Vreme, Marius Băraş, Dan Câmpean, Dan Cîrjoi, Sanda Erchedi, Traian Igna, Mugurel Manea, Anca Mariş, Cristian Mâţiu, John Pîrva, Andreea Poenar, Corina Popa, Radu

Roşian, Kalman Sztrharszky, Drăgălin Vasiloni Curator: Torino Bocaniciu 20.12.2013 – 05.02.201

Florin Stoiciu & Gavril Kovacs – „Atelier” – fotografie. Curator: Torino Bocaniciu
07.02. – 26.02.2014

Nicolae Ispas & Eugen Cioancă – „Dialoguri” – pictură. Curator: Torino Bocaniciu
28.02. – 14.03.2014

Angela Tomaselli – „Amintiri suprapuse” – pictură. Curator: Pavel Şuşară
18.03 – 02.04.2014

„Mai mult ca prezentul” – pictură, sculptură, grafică, desen. Salonul anual al artelor vizuale Bistriţa. Artişti: Miron Duca, Octavian Stoia, Vasile Tolan, Adina Mocanu, Grigore Bradea, Marcel Lupşe, Aurel Marian, Vioara Dinu, Mariana Moldovan, Maxim Dumitraş, Retegan Macedon, Alexandru Gavrilaş, Cristian Târnovan, George Mircea, Doina Mihăilescu, Ionel Tănase, Măriuca Covrig, Mihai Perca, Paul Târziu, Marian Coman, Mariuara Mălureanu, Diana Oancea Moraru, Alexandru Şerban, Radu Hangan, Alin Rihor, Sergiu Lupşe, Alexandru Mocanu, Loredana Chiş, Cristina Trif, Alexandru Lupşe, Emil Dumitraş, Ovidiu Marian, Lucian Popa, Lucian Bichigean, Iuliana Radu Săsărman, Maria Mărgineanu, Georgiana Vrânceanu Cotuţiu, Adrian Raluca. Curator: Oliv Mircea
04.04. – 11.04.2014

Viorel Cosor – pictură. Curator: Torino Bocaniciu 14.04. – 14.05.2014

GALAŢI

Galeria de Artă „Nicolae Mantu”
Str. Domnească nr. 22
Tel.: 0236 412742
e-mail: uap_galati@yahoo.com

„Salonul de iarnă al Filialei U.A.P Galaţi” – pictură, grafică, sculptură Artişti: Gheorghe Andreescu, Jana Andreescu, Relu Angheluţă, Ştefan Axente, Sterică Bădălan, Ecaterina Balica, Marcel Bejan, Mihaela Brumar, Cornelia Burlacu, Carmen Crăciun, Nicolae Cărbunaru, Florian Doru Crihană, Daiela Cristofor, Mariana Tomozei Cocoş, Sava David, Nicolae Einhorn, Gabriela Georgescu, Eugen Holban, Aurel Manole, Dan Mateescu, Crenguţa Macarie, Gheorghe Mihai Coron, Valentin Mihai, Ioan Murariu Neamţ, Alexandru Pamfil, Simona Pascale, Valentin Popa, Adriana Stoica, Gheorghe Suciu, Olimpia Ştefan, Gheorghe Terescenco, Şerban Tudor, Teodor Vişan, Elisabeta Volcu. Curatori: Manole Aurel, Dănilă Gabriela. 09.12. – 15.02.2014

Mihai Coţovanu – „Marele artist” – pictură. Curator : Dănilă Gabriela
17.02. – 08.03.2014

„Salonul de primăvară al Filialei U.A.P. Galaţi – pictură,grafică, sculptură. Artişti: Gheorghe Andreescu, Jana Andreescu, Relu Angheluţă, Ştefan Axente, Sterică Bădălan, Ecaterina Balica, Mihaela Brumar, Cornelia Burlacu, Nicolae Cărbunaru, Mariana Tomozei Cocoş, Crăciun Carmen, Doru Florian Crihană, Iulia Frenţescu, Eugen Holban, Aurel Manole, Gheorghe Coron, Ioan Murariu Neamţ, Paula Neagu, Liliana Jorică Negoescu, Alexandru Pamfil, Simona Pascale, Antonio Romeo Pălie, Raul Popa, Valentin Popa, Iulia Cristina Popescu, Laura Popov, Adriana Stoica, Olimpia Ştefan, Gheorghe Suciu, Victoriţa Truţă, Şerban Tudor, Adrian Vădeanu, Vişan Teodor. Curatori: Murariu Ioan Neamţ, Dănilă Gabriela. 10.03. – 29.03.2014

Manole Aurel – „Universul imaginaţiei” – pictură şi pictografie Curatori: Manole Aurel, Dănilă Gabriela. 01.04. – 20.04.2014

Vişan Teodor – „Portrete” – pictură. Curator: Dănilă Gabriela
21.04. – 10.05.2014

Expoziţie de grup – pictură, grafică Curator: Dănilă Gabriela
12.05. – 30.05.2014

HUNEDOARA

Galeria de Artă a Municipiului Hunedoara
Str. George Enescu nr.6, Hunedoara
Tel.: 0254 711 064
e-mail: danpichiu@gmail.com

IAŞI

Galeriile de Artă „Tonitza”
Str. Lăpuşneanu nr. 7-9, Iaşi
Tel.: 0232 210 066
e-mail: uapiasi@gmail.com
www.uapriasi.ro

„Eminesciana” – arte vizuale, literatură. Expoziţia / Concurs Internaţional plastico-liric „Eminesciana”, ed. a IV-a, 2014 se desfăşoară în cadrul Proiectului Internaţional cu acelaşi titlu, ca omagiu adus marelui nostru poet naţional, Mihai Eminescu şi are şi o secţiune lirică vizând creaţii în proză şi în versuri. Manager proiect: Ofelia Huţul
10.01. – 10.02.2014

„Festivalul Internaţional A.R.T.E.” Expoziţie concurs de arte vizuale
10.02. – 31.03.2014

„Târg de mărţişor – IAŞI 2014” Expoziţia membrilor Filialei U.A.P. Iaşi
01.03. – 10.03.2014

Istrate Leonard – „Farmecul cetăţii” – pictură. 10.03. – 20.03.2014

Ionescu Florenţa – „Fereastra spre absolut” – pictură
20.03. – 31.03.2014

„ATELIER 35”
Expoziţie de arte vizuale cu artişti ieşeni până în 35 de ani şi studenţi ai Universităţii de Arte „George Enescu” Iaşi. Organizator: Macovei Andreea. 01.04. – 22.04.2014

„Trecutul continuu” – arte vizuale Proiect expoziţional conceput de ANTICAMERA (Gloria Luca şi Tudor Pătraşcu). 22.05. – 05.05.2014

„Erotica”
Expoziţie de artă contemporană cu tematică erotică, la care participă artişti de renume invitaţi şi o selecţie de studenţi ai Universităţii de Arte „George Enescu" Iaşi. Curator: Dragoş Pătraşcu. 05.05. – 31.05.2014

Bogdan Marcu – pictură şi obiect
01.06. – 10.06.2014

„Asociaţia TRANZIT” – arte vizuale Proiect organizat de Asociaţia Tranzit din Iaşi. 10.06. – 30.06.2014

Galeriile de Artă „Cupola”
Str. Cuza Vodă nr. 2, Iaşi
Tel.: 0232 210066
e-mail: uapiasi@gmail.com

„Eminesciana” – arte vizuale, literatură. Manager proiect: Ofelia Huţul.
10.01. – 10.02.2014

Ionel Onofraş – „Himalaya”
Fotograful Ionel Onofraş este un temerar, primul artist din zona Moldovei care a surprins frumuseţile Himalayei prin lentila unui profesionist, putându-i număra pe degetele unei mâini pe ceilalţi fotografi români care s-au avântat spre „acoperişul lumii”. Artistul ne invită să îi urmărim traseul intim, să pătrundem în ritmul diferit al vieţii umane din aceşti munţi, viaţă care de mult nu mai este izolată, fiind expusă diferitelor forţe de schimbare caracteristice lumii contemporane. Prezentare: Prof. dr. Petru Bejan. 10.02. – 28.02.2014

Morun Florin – „Semne” – pictură
01.03. – 10.03.2014

Doru Cernea – „Lumina umbrită” – pictură 10.03. – 20.03.2014

Puiu Luigi – „Feminin – La nord de soare” – pictură
20.03. – 31.03.2014

„10+1, Lepşa 2013” – pictură Artişti: Felix Aftene, Ilie Bostan, Mihai Chiuaru, Gabriela Culic, Alexandru Ioan Grosu, Liviu Nedelcu, Dragoş Pătraşcu, Alexandru Rădvan, Aurel Vlad, Gheorghe Zărnescu, Tudor Zbârnea. 01.04. – 10.04.2014

„Paralele intersectate: - 5 poziţii în fotografia contemporană românească”
Expoziţie de fotografie organizată de Centrul de fotografie contemporană, cu artiştii: Matei Bejenaru, Michele Bressan, Bogdan Gârbovan, Nicu Ilfoveanu, Andrei Nacu. Curator: Matei Bejenaru. 10.04. – 05.05.2014

„Erotica”
Expoziţie de artă contemporană cu tematică erotică. Curator: Dragoş Pătraşcu 05.05. – 31.05.2014

Romeo Ionescu – pictură
01.06. – 10.06.2014

Lily Popa – pictură
01.06. – 10.06.2014

Bâzgă Minodora – pictură
01.06. – 10.06.2014

Galeria de Artă „Th. Pallady”
Str. Lăpuşneanu nr. 7-9, Iaşi
Tel.: 0232 210066
e-mail: uapiasi@gmail.com

Covătaru Dan – „70” – sculptură şi desen. 10.01. – 10.02.2014

„Festivalul Internaţional A.R.T.E.” Expoziţie concurs de arte vizuale
11.02. – 20.03.2014

Codruţ Şerban – „Caii de sub chiciură” – fotografie

21.02. – 28.02.2014

Ofelia Huţul – „Transferuri afective” – pictură. 01.03. – 10.03.2014

Goraş Eugenia şi Gheorghiu Georgeta – „Semn şi Semnificaţie” – grafică şi artă decorativă 11.03. – 20.03.2014

Dumitru Macovei – pictură. 21.03. – 31.03.2014

„ATELIER 35”
Expoziţie de arte vizuale cu artişti ieşeni până în 35 de ani şi studenţi ai Universităţii de Arte George Enescu Iaşi. Organizator: Macovei Andreea. 01.04. – 18.04.2014

Eugenia Pop – „Retrospectivă”
Expoziţie comemorativă de ceramică cu lucrările regretatei artiste Eugenia Pop. 19.04. – 05.05.2014

„Erotica” – arte vizuale
Expoziţie de artă contemporană cu tematică erotică. Curator: Dragoş Pătraşcu. 06.05. – 31.05.2014

ORADEA

Galeria de Arte Vizuale
Calea Republicii, nr. 15
Tel.: 0740 207 737
e-mail: uap.oradea@yahoo.com

Andrei Crăciun Ţiburcă – „Portrete de Crăciun” – fotografie
Curator: Ramona Novicov
20.02. – 25.02.2014

„Târg de Mărţişor şi 8 Martie”
Expoziţia membrilor Filialei U.A.P. Oradea cu invitaţii lor.
În data de 06.03 – prezentarea colecţiei Femeia – Cavaler al Timpurilor Moderne, semnată de designerul vestimentar Iulia Filip, Agenţia M Models Romania.
Fotografie: Teodora Vlaicu
Curator: Radu Tîrnovean
26.02 – 09.03.2014

Vlad Petru Daniel – „Anotimpuri” – pictură. 17.03. – 31.03.2014

Harris Wallmen – „Semnele Cerului” – photoprint-uri după colecţia Al. Sanislav. Fotografie: Ramona Novicov şi Călin Ghemiş (arheolog)
02.04. – 09.04.2014

„Târg de Florii şi Paşti” – artă plastică şi handmade. Expoziţia membrilor Filialei U.A.P. Oradea cu invitaţii lor. Curator: Radu Tîrnovean
10.04. – 17.04.2014

„Thrown in Front” – pictură
Expoziţia studenţilor anul II, secţia pictură a Facultăţii de Artă Oradea
Curator: Constantin Costea
24.04. – 08.05.2014

Elena Câmpian – „Memoria lucrurilor” – artă decorativă
21.05. – 30.05.2014

„Fără oglindă” – Remus Ilisie „Hobby” – Carla şi „Semne” – Serghei – Remus Ilisie
Proiect foto, concept: Remus Ilisie
30.05. – 05.06.2014

„ARC 10” – pictură, arte decorative, modă, scenografie şi design
Expoziţia absolvenţilor Facultăţii de Arte de Vizuale (ciclul de studii cu 4 şi 5 ani), promoţia 2004
Coordonatori: Ramona Novicov, Mihaela Tătulescu, Adrian Peter şi Radu Tîrnovean
06.06. – 16.06.2014

PIATRA NEAMŢ

Galeria de Artă „Lascăr Vorel”
Piaţa Ştefan cel Mare, nr.15
Tel./Fax: 0233 222 240
e-mail: stefanpotop@yahoo.com
www.uapneamt.ro

Marilena Boicu – „Intermezzo” – grafică. 15.01. – 31.01.2014

Gheorghe Vădana – pictură
01.02. – 14.02.2014

Aurel Stanciu – „Tainele ferestrei” – pictură. 15.02. – 28.02.2014

Mihai Agape & Parasca Agape – pictură. 01.03. – 14.03.2014

Petru Diaconu – „…un anotimp, un an, un timp” – pictură
15.03. – 31.03.2014

Gheorghe Diaconu – „Retrospectivă” – pictură, grafică
01.04. – 09.04.2014

„Lucian Strochi, prietenii săi romaşcani şi invitaţii lor” – pictură, grafică, tapiserie. Curator: Lucian Strochi. 10.04. – 15.04.2014

Bogdan Aniţulesei – „Eu, ochiul”- fotografie. 16.04. – 30.04.2014

Forin Zaharescu – sculptură, pictură, grafică.
01.05. – 14.05.2014

Dumitru Bezem – pictură
15.05. – 31.05.2014

PLOIEŞTI

Galeria de Artă
Str. Piaţa Victoriei nr. 4
Tel.: 0244 546 03 36
e- mail: uapploiesti@yahoo.com

„Fotografie”
Expoziţia Liceului de artă Ploieşti
09.01. – 22.01.2014

„Grafica”
Expoziţia Filialei U.A.P. Ploieşti
23.01. – 05.02.2014

„Atitudini contemporane” – arte vizuale. Curator: Dan Truică
06.02. – 19.02.2014

Cristian Radu – grafică
20.02. – 05.03.2014

Ioana Neculea – fotografie
06.03. – 19.03.2014

„Omagiu – Nichita Stănescu”
Expoziţia Filialei U.A.P Ploieşti
20.03. – 02.04.2014

Dan Platon (1931 – 2006) – pictură
Lansare album. 03.04. – 16.04.2014

„Arta religioasă”. Expoziţia Filialei U.A.P Ploieşti. 17.04. – 28.04.2014

Adet Tiberiu – pictură
29.04. – 14.05.2014

„Salonul de Primăvară” – arte vizuale. Expoziţia Filialei U.A.P. Ploieşti. 15.05. – 28.05.2014

RÂMNICU VÂLCEA

Galeria de Artă „Artex”
Str.Calea lui Traian nr.114, Bloc L
Tel.: 0721 246 707; 0723 181 326
e-mail: matei_ingrid@yahoo.com
http://www.uapvalcea.ro/

„Săptămâna fotografiei în România”, ediţia a V-a – artă fotografică
Artişti: Trestian Găvănescu, Laurenţiu Mărgineanu, Nicolae Sotir, Mircea Anghel, Alexandra Fira, Bogdan Panait, Iulian Vega, Daniel Chiosilă, Dragoş Ionescu, Julien Oncete, Cătălina Flămânzeanu, Traian Rădulescu, Paul Balanca, Răzvan Dumitrescu, Irina Cristian, Cătălin Nimigeanu, Mircea Băduţ, Ioan Ciobotaru. Evenimentul a fost organizat de Fotoclubul „Floarea de colţ”, în parteneriat cu Filiala U.A.P. Râmnicu Vâlcea şi Primăria Râmnicului.
17.01. – 02.02.2014

Alexandru Nancu – „Teasc pentru memorie” – sculptură, desen
Expoziţie retrospectivă în memoria artistului plastic Alexandru Nancu
Curator: Luiza Barcan
03.02. – 20.02.2014

„Semne de primăvară” – pictură, sculptura, grafică, ceramică.
Expoziţie interjudeţeană.
21.02. – 20.03.2014

„Bienala de Artă Vizuală APALAV” – pictură. Artişti: Claudiu Schiteanu, Corina Croitoru, Daniel Ilinca, Daniel Stancu, Ionaşcu Ispas Doroteea, Florin Popescu, Ionescu Mihail, Ionescu Irina, Carmen Popa, Sălişte Bogdan, Georgiana Poenaru, Augustin Cantea, Cristina Cercelaru, Carina Rusu, Oncea Cătălin, ştefănescu Claudia, Grecu Saşa, Daniela Deaconu şi Traian Boicescu
Curator: Traian Boicescu
21.03. – 06.04.2014

Ştefan Sileanu – pictură
Un apreciat actor român cu o inedită expoziţie. 07.04. – 24.04.2014

Mihai - Marin Cârstea – pictură
25.04. – 14.05.2014

,,Ipostaze Contemporane” – pictură. 16.05. – 05.05.2014

SATU MARE

Galeria de Artă
Piaţa 25 Octombrie nr.5, Satu Mare
Tel.: 0261 759 925
e-mail: emunt04@yahoo.com

„Angelus” – pictură, grafică, sculptură, fotografie
Expoziţia prezintă creaţii actuale a şase artişti sătmăreni, membrii Filialei U.A.P. Satu Mare.
Curator: Cristina Gloria Oprişa
06.01. – 30.02.2014

„Târg de arte vizuale” – pictură, grafică, sculptură, artă decorativă, foto, media, instalaţii
Curatori: Cristina Gloria Oprişa, Eugen Munteanu
01.02. – 10.04.2014

„Însemn lumina” – pictură, sculptură, grafică, artă decorativă, foto, tehnici mixte. Salonul de primăvară al Filialei U.A.P. Satu Mare cu invitaţi din ţară şi străinătate
Curatori: Cristina Gloria Oprişa, Eugen Munteanu, Muhi Sandor
11.04. – 11.05.2014

SF. GHEORGHE

Galeria „Casa cu Arcade”
P-ţa Libertăţii nr.7
Tel.: 0745 138 567
e-mail: damokos@yahoo.com
www.spmmia.blog.com

Jankovics Marcell – „Ilustraţii Gesta Hungarorum” – grafică
03.12.2013 – 04.01.2014

Becsey Zsuzsa – pictură, grafică, sculptură, performance
Expoziţie retrospectivă
07.01. – 22.01.2014

Club fotografic „Mohos” – fotografie
Expoziţie retrospectivă
24.01. – 07.02.2014

„Viziuni aplicate”
Expoziţia studenţilor Departamentului de Arte Plastice al Universităţii Creştine Partium din Oradea
12.02. – 05.03.2014

Toró Attila – „Povestea norilor” – fotografie. 07.03. – 03.04.2014

„Şi pe mine mă interesează arhitectura 3”. Expoziţie şi ateliere de arhitectură 07.04. – 23.04.2014

Atelierul „Tájmisztika” Curator:

Üto Gusztáv. 29.04. – 20.05.2014

Kusztos Endre – grafică. Expoziție retrospectivă. Curator: Vécsi Nagy Zoltán. 23.05. – 17.06.2014

SUCEAVA

Galeria „Ion Irimescu"
Str. Ciprian Porumbescu, nr.1
Tel.: 0724 239 024
e-mail: lucia_puscasu@yahoo.com

„La-nceput, pe când.... "
Expoziție de grafică dedicată lui Mihai Eminescu. Curator: Lucia Pușcașu și Niculai Moroșan.14.01. – 03.02.2014

Mariana Stratulat – grafică și pictură. Expoziție și lansare de carte
Curator: Mariana Stratulat
04.02. – 07.04.2014

„Icoana – De la meștesug la mărturisire" – icoane pe lemn și sticlă. Icoanele sunt realizate în atelierul Mitropolit Anastasie Crimca al mănăstirii Dragomirna, Suceava. Curator: Lucia Pușcașu și Iulian Asimionesei Mocrei
09.04. – 15.05.2014

City Gallery
Str.Calea Unirii, nr. 27 B
Tel.: 0724 239 024
e-mail: lucia_puscasu@yahoo.com

„Anuala 2013" – pictură, grafică, tapiserie, sculptură și metaloplastie
Expoziția membrilor Filialei U.A.P. Suceava. Curator: Lucia Pușcașu și Sabina Fînaru. 24.01. – 27.02.2014

Viorica-Ana Moruz – pictură și grafică. Curator: Viorica Ana Moruz
28.02. – 27.03.2014

„Dumnezeul răbdării și al mângâierii" – icoane pe lemn și sticlă
Expun artiști din Filialele UAP: Suceava, Târgu Mureș și Botoșani
Curator: Emilia Burlacu Gusbeth
28.03 – 28.04.2014

„Absolvent 2014" – pictură, grafică, panouri decorative
Expoziția absolvenților Colegiului de Artă Ciprian Porumbescu, Suceava cu machete și proiecte de arhitectură & design. Curator: Pușa Pîslaru, Loredana Ceică și Niculai Moroșan
29.04. – 29.05.2014

TÂRGU JIU

Galeriile Municipale de Artă
Str. Traian nr.27, parter
Tel.: 0785 644 086
e-mail. uaptgjiu@yahoo.ro

„Desenul" – desen, grafică
Expoziția Filialei U.A.P. Târgu-Jiu
Curatori: Vasile Fuiorea, Florin Gheorghiu
09.01. – 22.01.2014

Filomena D'Ambrosio – „Un po de tempo" – pictură și obiect/instalație. Selecția lucrărilor artistei din Italia sugerează importanța timpului în arta vizuală contemporană, manifestată în pictură, desen dar și în lucrări conceptuale obiect. Curatori: Mihaela Cristea, Vasile Fuiorea
23.01. – 05.02.2014

Florin Hutium – „Semne bune" – pictură
Artistul prezintă publicului creații recente în care îmbină tehnica picturii cu aceea a scrierii, folosind simboluri cu semnificație și interpretări multiple. Curatori: Mihaela Cristea,Vasile Fuiorea. 06.02. – 26.02.2014

„Proiecte de arhitectură contemporană"
Expoziție de proiecte de arhitectură O.A.R. – Filiala Teritoriala Oltenia & U.A.R. Curatori: Doru Pasăre, Vasile Fuiorea. 27.02. – 19.03.2014

Dan și Elena Pierșinariu – „Jocul cu culorile" – fotografie și goblen
Curatori: Vasile Fuiorea, Florin Gheorghiu
20.03. – 02.04.2014

„Sacrul în artă" – pictură, desen, grafică, sculptură
Expoziția Filialei U.A.P. Târgu-Jiu este poate cea mai importantă expoziție de tradiție a artiștilor plastici gorjeni din această filială. Tema sacrului unește energiile creative impunând și în artă smerenie și sacrificiu în ajunul Sărbătorilor Pascale. Curatori: Vasile Fuiorea, Florin Gheorghiu, Mihaela Cristea. 10.04. – 23.04.2014

Romana Țopescu – „Memory" – grafică. 27.04. – 07.05.201

TÂRGU MUREȘ
Galeria de Artă
Palatul Culturii, parter
Tel./Fax: 0265 262 067
e-mail: uapr_tgm@yahoo.com; ghemurvas23@yahoo.com
e-mail: mana.bucur@yahoo.com

„Salonul de iarnă" – arte vizuale
Expoziție de grup a Filialei U.A.P. Târgu Mureș. Curatori: Călin Bogătean, Mana Bucur
11.12.2013 – 15.01.2014

„Mai mult ca prezentul" – arte vizuale. Expoziție de grup a Filialei U.A.P. Bistrița. Curator: Oliv Mircea 28.01. – 26.02.2014

„Partium" – arte vizuale
Expoziție aniversară a Universității de Artă, Oradea
Curator: Bartha Sándor
28.02. – 22.03.2014

Vioara Dinu – „Pasărea duh" – handmade. Curator: Oliv Mircea
25.03. – 08.04.2014

„Szocs Sándor" – pictură
Expoziție retrospectivă
Curator: Szocs Zoltán
29.04. – 28.05.2014

„Ariadnae"
Salon de artă textilă
Curator: Nagy Dalma
29.04. – 28.05.2014

TIMIȘOARA

Galeria de Artă „Helios"
P-ța Victoriei nr. 6 (parter)
Tel.: 0256 492 452
e-mail: uapt@clicknet.ro

„Expoziția premianților 2013" – pictură, grafică, sculptură, artă decorativă
Curator: Ciprian Chirileanu
17.01. – 05.02.2014

„Tabăra de la Călacea" – pictură, grafică
Curator: Victor Acatrinei
06.02. – 19.02.2014

Mihai Olteanu – „În căutarea țărmului pierdut" – pictură
20.02. – 05.03.2014

Sándor Molnár (Szeged) – „Plase și încălcituri" – grafică, artă decorativă
06.03. – 19.03. 2014

„Zece ani de la absolvire" – pictură, grafică. Curator: Otilia Gruneanțu-Scriuba
20.03. – 02.04.2014

Ion Șulea – „50 ani de creație – Secvențe retrospective" – pictură
03.04. – 16.04.2014

„Primăvară Pascală" – pictură, grafică, sculptură, artă decorativă
Curator: Szekernyes Ioan
17.04. – 30.04.2014

Lászlo Dániel – „Calea Mariei" – pictură
Expoziția artistului plastic din Budapesta reunește 26 de tablouri neorealiste, uleiuri pe pânză, inspirate de pelerinajele întreprinse de pictorul de 38 de ani la celebrele locuri de pelerinaj Mariazell (Austria), Șumuleu Ciuc (România) și Santiago de Compostella (Spania).
02.05. – 14.05.2014

TULCEA

Galeriile de Artă
Str. Isaccea, Bl. M1, parter
Tel.: 0745 566 986
e-mail: poiatav@yahoo.fr

„Salonul de primăvară 2014" – arte vizuale.
Expoziția membrilor Filialei U.A.P. Tulcea
Curator/organizator: Biroul U.A.P. Tulcea
03.03. – 01.04.2014

„Artă contemporană"
Expoziția permanentă a galeriei
03.04. – 28.05.2014

„Salonul de grafică și desen 2014".
Expoziția membrilor Filialei U.A.P. Tulcea
Curator/organizator: Biroul U.A.P. Tulcea
30.05. – 28.06.2014

TURNU SEVERIN

Galeria „Castelul Artelor"
Piața Castelul de apă, Drobeta Turnu Severin
Tel.: +40 722 490 104
e-mail: cepesimariusdaniel@yahoo.com

Horia Marin - „Benzi desenate" – desen și grafică
Curator: Dan Cepeși
20.01. – 21.02.2014

Nicu Ștefan Vlăduțu – „Nudul feminin" – pictură și ceramică
Curator: Dan Cepeși
22.02. – 07.03.2014

„Primăvara severineană" – pictură, grafică, sculptură, arte textile
Curatori: Dan Cepeși și Maria Bălăceanu. 08.03. – 29.03.2014

Valentin Vasilescu – „Expoziție de steaguri" – pictură. Curator: Maria Bălăceanu.
30.03. – 22.04.2014

„Sfântul Gheorghe" – pictură, grafică, sculptură, arte textile
Curatori: Dan Cepeși și Maria Bălăceanu
23.04. – 04.05.2014

„Expoziția Universității Naționale Timișoara" – arte vizuale. Expoziție de prezentare a Universității. Curator: Victor Gingiu
05. – 22.05.2014

Lorri Stanciu – pictură, grafică
Curator: Dan Cepeși
23.05. – 14.06.2014

NOAPTEA ALBA A GALERIILOR
NAG#8
23 MAI 2014
organizator:
ASOCIAȚIA ephemair
sponsor:
Raiffeisen BANK
Reușim împreună.
parteneri:
Business Alliance Consulting
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTA CONTEMPORANA
parteneri media:
arta
Radio România Cultural
rfi
igloo
The re:art
ring
FEEDER.RO
COCOR
TV CITY BUCUREȘTI
zeppelin
THE INSTITUTE
bookblog.ro

GALERII DE ARTĂ ROMÂNEŞTI DIN STRĂINĂTATE

BERLIN

PLAN B/ BERLIN Gallery
Potsdamer Strasse 77 – 78,
Building G, Second Backyard,
10785, Berlin, Germany
Tel.: +49 303 980 5236
Tel.: +49 172 321 0711
e-mail: contact@plan-b.ro
www.plan-b.ro

Horia Damian – „Galaxy" – proiect pentru un monument în Houston
24.01. – 19.04.2014

Achraf Touloub – „Latent"
02.05. – 28.06.2014

Galerie Emilia Suciu
Pforzheimer Str. 120
76275 Ettlingen
Tel.: +49(0)7243-38693
e-mail: info@galerie-suciu.de
http://www.galerie-suciu.de

BOCHUM

KunstART Project Gallery
Vormholzstraße 14b
44801 Bochum, Germania
Tel.: +49 234 7942843
info@kunstartamhellweg.de

„Europa Wonderland: Material Histories – Immaterial Practices"
Demararea proiectului
20.03.2014 – 31.12.2017
Parteneriat Contemporary Art Ruhr
www.contemporaryartruhr.de
01.01. – 31.12.2014

România, ţara invitată la Media Art Fair & Photo Special, Zeche Zollverein, Essen, Germania – proiect
30.05. – 01.06.2014

LOS ANGELES

Mihai Nicodim Gallery
3143 S. La Cienega Blvd, Unit B
Los Angeles, CA 90016
Tel.: 310-838-8884
e-mail: info@nicodimgallery.com
www.nicodimgallery.com

Ciprian Mureşan – pictură
11.01. – 22.02.2014

Mihuţ Boscu Kafchin
15.03. – 12.04.2014

Jack Lavender – instalaţii
19.04. – 31.05.2014

NEW YORK

Ana Cristea Gallery
521 West 26th Street New York, NY 10001
Tel.: 212-904-1100;
Fax: 212-904-1171
e-mail:info@anacristeagallery.com
www.anacristeagallery.com

Bogdan Vlăduţă – „Loci" – pictură
12.12.2013 – 07.02.2014

„Spool" – Andrew Graves, Marco Palmieri, Neil Rumming – pictură
14.02. – 17.03.2014

Shaan Syed – „One Minus One" – pictura
20.03. – 10.05.2014

PARIS

Galerie AMARICA
21, rue Washington
75008 Paris/ France
http://galerie-amarica.fr/

Iliuta Goean – „Delta du Danube" – fotografie
07.02. – 27.02.2014

Felix Aftenie – pictură
15.05. – 06.06.2014

ZÜRICH

Barbara Seiler Galerie
Anwandstrasse 67,
Zürich, 8004 / Elveţia
Tel.: +41 43 317 1042
e-mail: info@barbaraseiler.ch
www.barbaraseiler.ch

Marc Nagtzaam, Koenraad Dedobbeleer, Katja Mater & Batia Suter – instalaţii
01.02. – 29.03.2014

SPAŢII DE ARTĂ CONTEMPORANĂ DIN ROMÂNIA

BUCUREŞTI

AIURART
spaţiu de artă contemporană

„MOOON: Seen from the Earth"
Artişti: Timon Botez, Mihail Coşuleţu, Sybille Neumeyer, Iulia Nistor, Philipp Schweiger. Curator: Simona Vilău
22.01. – 01.03.2014

Anca Mureşan şi Ion Grigorescu – „nimic op. 2" – corespondenţă, fotografii, 26.03. – 18.04.2014

„MOMENTUM 2" – instalaţie, video, pictură, obiect
Artişti: Artişti: Irina Botea, Michele Bressan, Irina Broboană, Cătălin Burcea, Mario Ionescu, Flavia Lupu, Delia Popa, Marilena Preda Sânc, Valeriu Şchiau, Roxana Trestioreanu, Mihai Zgondoiu. Invitată din Franţa: Veronique Sapin. Curatoare: Olivia Niţiş. Coordonatoare de proiect: Oana Băluţă şi Olivia Niţiş
24.04. – 14.05.2014

Denisa Curte – „Viitor perfect" – sculptură în plein air. Curator: Ioana Ciocan. 07.05 – 05.07.2014

Anaid Art Gallery

„Absorption" – pictură, grafică, obiect
Artişti: Zsolt Berszán, István Betuker, Mircea But, Kyle Fitzpatrick, Adrian Ghiman, Pavel Grosu, Bandi Saşa, Rashid Uri, Szabolcs Veres. Curator: Diana Dochia
08.11.2013 – 31.01.2014

Raluca Arnăutu – „Phantasmagoria"
Curator: Diana Dochia
06.03. – 05.04.2014

Kyle Fitzpatrick – „Meridian" – pictură. Curator: Diana Dochia
15.04. – 10.05.2014

Anca Poteraşu Gallery

Daniel Djamo – „items" – fotografie, instalaţie. 21.02 – 02.05.2014

AnnArt Gallery

Vladimir Şetran – „Jurnal deschis" – tehnici mixte. Multiple acroşaje cu seria de lucrări din 2013 a artistului.
Curatori: Gabriela Massaci şi Diana Ursan
20.11.2013 – 18.02.2014

„creion ı cerneală ı tuş" – tehnici mixte
Artişti: Ştefan Câlţia, Francisc Chiuariu, Laura Covaci,Dorin Creţu, Daniela Făiniş, Adrian Ilfoveanu, Sorin Ilfoveanu, Paul Neagu, Florica Prevenda şi Mircea Roman. 05.12.2013 – 18.01.2014

Vladimir Şetran – „Fără titlu" – pictură
Curatori: Gabriela Massaci şi Diana Ursan. 29.01. – 20.03.2014

„artZoom de primăvară" – tehnici mixte. Artişti: Ştefan Câlţia, Laura Covaci, Dorin Creţu, Daniela Făiniş şi Vladimir Şetran. 12.03. – 10.04.2014

Florica Prevenda – „Facelook" – tehnici mixte. Curator: Aurelia Mocanu
27.03. – 30.05.2014
Laura Covaci – „Cruda feerie / Capitolul 2 / Fazele lunii" – tehnici mixte. Curator: Diana Ursan
16.05. – 17.07.2014

Galeria ANTICARIAT Curtea Veche

„Început de dialog între doi pictori: Cristian Diţoiu şi Paul Gherasim" – pictură. 07.03. – 05.04.2014

Ion Pantilie – „Altfel – Astfel" – pictură. 10.04.2014 – vernisaj

Galeria Art Yourself

„Iată-mă !/11172014" – pictură
Artişti: Cristian Crisbăşan & Cornel Lazia
17.01. – 14.02.2014 (parter)

Ramona Biciuşcă – „Cabinetul de curiozităţi" – instalaţii
17.01. – 14.02.2014 (etaj)

„Conflict of choice/ 11172014" – arte vizuale. Artişti: Felix Aftene, Gabriel Caloian, Codruţa Cernea, Mihail Coşuleţu, Cristian Crisbăşan, Suzana Dan, Amalia Dulhan, Andreea Floreanu, Cornel Lazia, Ileana & Cătălin Oancea, Dragoş Pătraşcu, Tudor Pătraşcu, Radu Rodideal, Adrian Sandu, Bogdan Teodorescu, Ioana Ursa. 17.02. – 01.03.2014

Radu Carnariu – „Animalele Distopiei" – pictură. 17.02. – 01.03.2014

„Paper On". Artişti: Nistor Sorin, Adrian Sandu, Amalia Dulhan, Florin Pantilimon, Alexandru Nimurad, Virginia Toma
04.03. – 15.03.2014 (parter – etaj)

COMBINATUL FONDULUI PLASTIC

Strada Băiculești Nr. 29, București 1
Tel/fax: (021) 6673360 / 0742833023

+ CULORI ULEI EXTRAFINE

+ CULORI TEMPERA CONCENTRATE

+ CULORI TEMPERA FINE

+ CULORI ACRILICE

+ ACUARELA

+ GUAȘE

+ TEMPERA PENTRU ELEVI

+ GRUND PENTRU PICTURĂ

+ CREIOANE PENTRU INSCRIPTIONAT

+ ESENTA PETROL PENTRU PICTURĂ

+ ULEIURI SICATIVE PENTRU PICTURĂ

+ ULEI DE IN PENTRU PICTURĂ

UNIUNEA ARTISTILOR PLASTICI din ROMANIA

„Impressed & depressed / 11172014”. 17.03. – 29.03.2014

Gabiel Caloian – „Deconectat” – desen. 17.03. – 29.03.2014 (etaj)

Andrei Tudoran – „ro” – pictură 01.04. – 15.04.2014 (etaj)

„Alb”. Artiști: Amalia Dulhan, Cornel Lazia, Bogdan Nedelcu, Alexandru Nimurad, Florin Pantilimon, Mihaela Obada, Ileana Oancea, Radu Rodideal, Adrian Sandu, Virginia Toma, Ioana Ursa, Ana-Maria Zaharia. 01.04. – 15.04.2014

Ileana Oancea & Suzana Dan – „Black Swan / Highly unexpected / 11172014” 17.04. – 03.05.2014

Isabela Iorga – „Senzorialitatea tăcerii” – pictură 17.04. – 03.05.2014

ATELIER 030202

Mihai Ungureanu – „In Vitro” – sculptură-instalație. Curator: Simona Vilău 05.12. 2013 – 05.01. 2014

Dan Vișovan – „Recycle Spirit” – sculptură-instalație. Coordonator proiect: Mihai Zgondoiu. 20.02. – 11.03.2014

Ana Kun & Horațiu Christian – „Hârș” – desen-instalație interactivă. Coordonator proiect: Mihai Zgondoiu 13.03. – 08.04.2014

Constantin Cioc – „Teolografii” – colaj-obiect. Curator: Cristina Bogdan 10.04. – 06.05.2014

Zoița – „Geometrical Perception” – pictură. Coordonator proiect: Mihai Zgondoiu. 08.05. – 22.05. 2014

„4# Golden Frame 030202” – Dan Raul Pintea & Bogdan Rancea – live pa inting & electronic performance. Curator: Mihai Zgondoiu. 23.05. – 18.06. 2014

Cosmin Păulescu – „ROcada” – instalație-obiect. Coordonator: Mihai Zgondoiu. 23.05. – 24.06. 2014

H'ART Gallery

Marian Zidaru – „Victima” 27.03. – 23.05.2014. Marian Zidaru – „VICTIMA” 1.04.2014 spațiul Tipografia al Combinatului Fondului Plastic

Galeria Galateca

„Anniversaire – Portrete de autor: Daniela Făiniș, Silviu Oravitzan, Marian Zidaru” – sculptură, ceramică, desen. Curatori: Roxana Gibescu, Iulia Gorneanu. 30.11.2013 – 20.01.2014

Vlad Țenu – „Glimpses of Infinite Symmetry” – instalație. Curator: Roxana Gibescu. 04.02. – 08.03.2014

Selenit – „Lansarea de stare” – fashion-design. Coordonator: Ioana Avram 09.03. – 10.03.2014

IGLOO – „13 ani de arhitectură” – arhitectură. 18.03 – 28.03.2014

Cătălin Năstăsoiu – „Ronativ 3 Grații” – design de România. Curator: Iulia Gorneanu. 10.04. – 03.05.2014

Ivan Gallery

Paul Neagu – „Going Tornado” 22.02. – 20.03.2014

Galeria Mihai Nicodim

Ion Țuculescu – „Un labirint fără început și sfârșit” – pictură 19.02. – 19.04.2014

ODEON Gallery

Daniela Zbârcea – „Noir” – pictură Curator: Ana Maria Măciucă 01.12.2013 – 07.01.2014

Ipostaze urbane – „Old City” – fotografie. Artiști: Aida Apostol, Andreea Rus, Ana Maria Panaitescu, Dreya Bendis, Bogdan Bousca, Csaba Teleki, Claudia Gâdea, Corina Mădălina Diaconu, Daniel Crăciun, Daniela Zbarcea, Otilia Canavra Mândescu, Emanuel Pătrăscioiu, Mirela Bichigeanu, Raluca Deca Caragea, Lucian Pârvulescu. Curator: Daniela Zbârcea. 12.01. – 31.01.2014

„Brief” – arte vizuale. Expoziție aniversară DanaArtGallery, 4 ani. Artiști: Andreea Rus, Anca Mitroi, Adriana Vasile, Bogdana Contraș, Bogdan Bousca, Cornelia Gherlan, Corina Mădălina Diaconu, Cristina Țintă, Claudia Gâdea, Dominic Virtosu, Dragoș Mălăescu, Daniela Mihai, Daniela Zbarcea, Daniel Crăciun, Delia Orman, Gabriela Aniței, Eugen Vasile Iovan, Gelu Costea, Lucian Pârvulescu, Matei Agachi, Mirela Bichigeanu, Magda Morozan, Mirela Momanu, Otilia Canavra Mândescu, Laura Avramescu Cherciu, Iliescu Mirabela, Raluca Deca, Teleki Csaba, Violeta Chirculescu, Victor Sperciuc, Victor Stroe. 01.03. – 20.03.2014

Dragoș Mălăescu – „Without Face” – fotografie. Curator: Daniela Zbarcea 23.03. – 15.04.2014

PAVILION - Centrul pentru artă și cultură contemporană

„Bienala Internațională de Artă Contemporană București”
Artiști: Carlos Aires (ES), Matei Arnăutu (RO), Dan Beudean (RO), Adrian Dan (RO), Dromedar (NO), Arantxa Etcheverria (FR/RO), Filip Gilissen (BE), Bjørn Erik Haugen (NO) Jan Kaila (FI), Cezar Lăzărescu & 1+1 (RO), Raqs Media Collective (IN), Marilena Preda-Sânc (RO), Gabriel Stoian (RO), Stephanie Syjuco (USA/PH), János Sugár (HU), Alejandro Vidal (ES), Erwin Wurm (A), Mihai Zgondoiu (RO), Zoltán Béla (RO). 23.05. – 24.07.2014

Galeria POSIBILĂ

Ilinca Marinescu – „Nepasteurizat” – pictură, instalație. Curator: Matei Câlția 14.02 – 17.02.2014

TRANZIT.RO / BUCUREșTI

Valentina Vetturi – „Un libro di specchi”. Curator: Raluca Voinea 25.02. – 16.03.2014

„TranzitCAFÉ”
Un proiect de Daniela Pălimariu – design de Atelier Brut. 08.04. – 30.04.2014

VICTORIA Art Center

Fekete Zsolt – „Momente reluate” – fotografie. 11.12.2013 – 24.01.2014

Christian Paraschiv – „Nu te supăra frate! Sorry!” – tehnici mixte. Curator: Olivia Nițiș. 29.01. – 22.02.2014

Călin Dan – „Călin Dan. Arhitectura emoțională, vol. 4” – video instalație 25.02. – 01.03.2014

„Use At Your Own Risk”
Artiști: Cesar Escudero Andaluz (ES), Davide Bevilacqua (IT), Alberto Boem (IT), Alessio Chierico (IT), Chiara Esposito (IT), Rosemary Lee (US), Jaak Kaevats (EE), Mihaela Kavdanska (BG), Veronika Krenn (AT) & Vesela Mihaylova (BG), Oliver Kellow (AU), Nina Mengin (AT), Ivan Petkov (BG), Marie Polakova (CZ) & Veselina Dashinova (BG/UK) & Jan Spurny (CZ), Maša Jazbec (SI), Ioan Cernei (RO), Fabrizio Lamoncha (ES) 06.03. – 29.03.2014

„StartPoint Prize 2013 @București” – tehnici mixte. Artiști: Mihai Baltac (UNA București), Tereza Fišerová (VŠUP Praga), Karen Kramer (Goldsmiths Londra), Nicoleta Moise (UNA București), Jaakko Pallasvuo (KUVA Helsinki), Marijke de Roover (KASK Gent), Abigail Sidebotham (RCA Londra), Jurian Vermoolen (GRA Amsterdam). 10.04. – 3.05.2014

Adad Hannah – „The Critique of Statical Reason” – video art. Curator: Marius Tănăsescu. 08.05. – 07.06.2014

ZORZINI Gallery

TARA von Neudorf – „Bad Since 1974” – pictură și sculptură-obiect. Curator: Adina Zorzini 06.03. – 06.05.2014

Andrei Gamarț – „This Garden was Enchanted” – pictură și instalație. Curator: Adina Zorzini. 15.05. – 05.07.2014

Roman Tolici – „Milk. Honey. Blood” – pictură și obiect. Curator: Adina Zorzini 23.05. – 05.07.2014

418 Contemporary Art Gallery

Romul Nuțiu & Cristian Sida – „Multiverse” – pictură. Curatori: Joana Grevers & Simona Vilău19.11.2013 – 18.02. 2014

Cristian Răduță – „Unattended ceremony”. Curator: Simona Vilău 03.03 – 03.04.2014

„Structure & Energy II/ The power of the abstraction” – pictură. Artiști: Vicentiu Grigorescu, Romul Nuțiu, Diet Seyler. Curatori: Marzia Ratti și Joana Grevers. 08.05. – 31.07.2014

Centrul Cultural Palatele Brâncovenești

Cristian Dițoiu – „Ecleraj” – pictură Curator: Mihai Plămădeală 08.02. – 16.03.2014, Palat

Dan Gavriș – „Psalmi și rozarii” – sculptură. Curator: Doina Mândru 08.02. – 12.03.2014, Cuhnia

UNArte

www.unarte.org

1864 – 2014

1864 – 2014
1864 – 2014

150 de ANI de învăţământ superior de arte

Înfiinţată în 1864, cea mai mare instituţie de învăţământ superior artistic din România se pregăteşte de celebrarea a 150 de ani de la fondarea sa. De-a lungul acestor 150 de ani, profesorii şi studenţii prestigioasei şcoli de arte frumoase, nume precum Theodor Aman, Gheorghe Tattarescu, George Oprescu, Ioan Andreescu, Ştefan Luchian, Constantin Brâncuşi, Victor Brauner sau Paul Neagu, au contribuit la integrarea artei româneşti în circuitul internaţional. În acest moment Universitatea Naţională de Arte se află într-un proces de asimilare a unui model nou de comunicare. Elementele care ne fac viabili în cadrul acestui proces de transformare sunt tradiţia de bună factură, şcoala tehnică vest-europeană pe de-o parte şi tradiţia bizantină pe de alta, elementele de avangardă preluate prin intermediul unor studenţi de anvergura lui Constantin Brâncuşi şi Victor Brauner, cunoştinţele marilor profesori inter şi postbelici şi, în general, viziunea concretizată de către artiştii autentici, absolvenţi ai şcolii de la Bucureşti.

CALENDARUL EVENIMENTELOR

organizate cu ocazia aniversării a 150 de la înfiinţarea UNAB:

1. Editarea catalogului aniversar UNA 2014; catalogul se va lansa în cursul lunilor ianuarie – februarie 2014 la librăria Cărtureşti, sediul din str. Arthur Verona sau Casa Aman (variante) / 2. Expoziţia absovenţilor şi profesorilor din Muzeul Naţional de Artă sec XIX – prima jumătate a sec. XX, 15 – mai – septembrie 2014 (Constantin Brâncuşi, Theodor Aman, Ioan Andreescu Victor Brauner, ş.a.) / 3. Expoziţia Transform in Art Education a universităţilor balcanice (Universităţile de artă din Istanbul, Sofia, Salonic, Zagreb, Belgrad, Skopje – sala Constantin Brâncuşi – Parlamentul României, 1 – 20 iunie 2014 / 4. Expoziţi de artă contemporană, perioada anilor '50 – '90 – Muzeul Naţional de Artă Contemporană – noiembrie 2014 / 5. Expoziţie Sălile Dalles – pictură, sculptură, grafică; iunie 2014 / 6. Expoziţie de artă decorativă, Biblioteca Naţională – 2014 / 7. Expoziţie ceramică – sticlă – metal, aşezămintele Brâncoveneşti, Mogoşoaia – 2014 / 8. Expoziţie de modă, Galeria Galateca, Bucureşti / 9. Expoziţie de design, fashion design, aşezămintele Brâncoveneşti / 10. Simpozion 150 de ani de învăţământ artistic românesc, Institutul de Istoria Artei – Bucureşti; Academia Română 1 – 10 mai 2014 / 11. Expoziţii de grup organizate în sălile Uniunii Artiştilor Plastici din Bucureşti / 12. Decembrie 2013 – începutul execuţiei proiectului de extindere şi remodelare a Universităţii Naţionale de Arte, str. G-ral Budişteanu, nr. 19; proiectul a fost ales în urma unui concurs organizat de Ordinul Arhitecţilor din România; în iunie 2013 proiectul a fost selectat la Bienala de Arhitectură de la Londra • Se află în curs de semnare a parteneriatelor şi alte evenimente cu caracter expoziţional.

www.hotnews.ro | www.agerpres.ro | www.gandul.ro | www.adevarul.ro | www.ziarepenet.ro | www.ziuadecj.realitatea.net | www.rgnpress.ro | www.semnalplus.ro | www.radioromaniacultural.ro | www.icrlondon.co.uk | www.culturalazi.ro | www.backoftheenvelope.britishcouncil.org | www.wallpaper.com | www.worldarchitecturenews.com | www.boomandleisure.com | www.stylewired.com | www.romania-actualitati.ro/bellearte interviu Prof. univ. dr. Catalin Balescu.

150

150 de ani
de învăţământ
superior de arte

1864 – 2014
1864 – 2014
1864 – 2014

UNAB - 010773,
Str. G-ral Budişteanu, nr. 19
tel / fax: 0213125197 / 429
mail: rectorat@unarte.org

Venus M. Mateescu – „Opus Quadratum” – metal. Curator: Doina Mândru. 02.03. – 15.03. 2012, Foișor

Darie Dup – „Axis mundi” – sculptură Curator: Aurelia Mocanu 16.03 – 16.05.2014, Cuhnia, Foișor

Ana Petrovici Popescu – „Grădini urbane” – pictură. Curator: Doina Mândru. 09.03. – 23.03. 2014, Casa Artelor

Ion Pantilie – „ Priveliști, înluminări” – pictură. Curator: Pavel Șușară 23.03. – 5.05.2014, Palat

Silviu Batariuc – „Semnele jertfei” – pictură. Curator: Doina Mândru 29.03 – 23.04.2014, Casa Artelor

Carmen Nistorescu – „Cronica unei insule scufundate” – pictură. Curator: Aurelia Mocanu. 27.04 – 31.05.2014

Cristina Bolborea – „Bijuterii din cutia neagră” – ceramică. Curator: Doina Mândru. 15.04. – 31.05. 2014, Ghețăria

Horia Bernea – „Memoria atelierului” – pictură.Curator: Oliv Mircea, Doina Mândru. 10.05. – 24.06.2014, Palat

Monika Pădureț – „Pasărea suflet” – desen, ceramică. Curator: Doina Mândru 18.05. – 24.06.2014, Foișor

Muzeul Național de Artă Contemporană

Josef Koudelka – „Invazie 68 Praga” – fotografie. 17.10.2013 – 02.02.2014

„BANU BAR MIXT”. Artiști: Banu Cennetoglu și Napoleon Tiron. Curatori: Magda Radu și Alexandra Croitoru. Salonul de proiecte, MNAC Anexa

„Imagine. Arhiva”
Muzeul Național de Artă Contemporană expune segmentul inactiv (până în acest moment) al colecției sale de fotografii, într-un discurs curatorial care încearcă să juxtapună două ipostaze diferite ale documentelor vizuale expuse: pe de o parte, „materia primă”, ne-ordonată și ne-clasificată, dar tocmai din acest motiv producătoare de potențiale semnificații, pe de altă parte, arhive alternative realizate de Mihai Oroveanu, grupul subREAL și Ciprian Mureșan. Curator: Raluca Velisar 20.12.2013 – 30.06.2014 (MNAC)

Igor Štromajer – „Nu sunt suficient de bun”. 15.11.2013 – 11.05.2014

„Arhitectură contemporană norvegiană #7”. Curator: Nina Berre. Co-curator: Eva E. Madshus 23.01. – 22.03.2014

„Ziua dezvrăjirii”. Artiști: Dragoș Bădiță, Daniel Djamo, Florin Flueraș și Alina Popa, Monotremu, [Perplex], Sillyconductor. 20.02. – 13.04. 2014 Anexa,

„USE AT YOUR OWN RISK”
Prezentări și performance-uri interactive multimedia. 07.03.2014 (MNAC)

„SHAPE. NOISE”. Apparatus 22 (RO), Monotremu (RO), Sillyconductor (RO), bar/conlisio (RO). Curator: Rokolectiv 25.04. – 18.05. 2014, (MNAC)

„Pentru că navigăm pe culoare diferite”. Artiști: Vlad Basalici, Cristina Amelia Cândea, Mădălina Lazăr, Szilárd Miklós, Veda Popovici 08.05. – 06.06.2014 (MNAC Anexa)

Sarkis – „La celălalt capăt al curcubeului. Curator: Irina Cios
16.05. – 07.09.2014 (MNAC)
16.05. – 29.06.2014
(Muzeul Național al Țăranului Român)
16.05. – 29.06.2014 (The Ark / C.I.A.C.)

„Recorded Memories”
Un proiect Goethe-Institut în colaborare cu Museum für Photographie, Braunschweig în parteneriat cu MNAC, curatoriat de Constanze Wicke cu sprijinul specialiștilor din 11 țări sud-est europene. 22.05. – 10.08.2014 (MNAC)

UNAgaleria
Spațiu expozițional al Universității Naționale de Arte din București

„(IN)FINITY WE TRUST” – arte vizuale Artiști: Elena Albu, Matei Bălan, Adriana Băloiu, Mihaela Bota, Adrian Dică, Alexandru Dumitru, Sabin Gârea, Maria Jarda, Tudor Matache, Adina Mocanu, Rolland Niculușcă, Răzvan Radu, Bogdan Sassu, Delia Zahareanu. Curatori: Raluca Nestor Oancea și Mihaela Munteanu-Streck. 21.01. – 14.02.2014

„It Might just Artwork”
Artiști: Cătălina Busoi, Elisei Ciortescu, Dan Iordache, Mihnea Irimia, Mihaela Mardare, Laura Mihăilă, Sorin Moisescu,Claudia Ana Nicu, Daniel Oprea, Simina Oprescu, Vlad Radu Popescu, Vasile Cătălin Tomoioagă, Adrian Vinersan. Coordonator: Cristina David 20.02. – 28.02.2014

Paul Neagu – „What If He Was Right?” Organizator: Allegra Nomad Gallery. Curator: Igor Mocanu 18.03. – 28.03.2014

„Academia de Arte Brera din Milano la UNArte București”. Clasa Profesorului Renato Galbusera. Organizator: Lect. Dr. Lisandru Neamțu 03.04. – 16.04.2014

„LIVE4NAG#8”
Proiect realizat cu studenții anului 3, Foto-Video. Curator/coordonator: Alexandru Patatics. 23.05.2014

„Contemporary Visual Art Conservation Platform (VisART)” – Workshop internațional. Organizatori: Rembrandt Art Center și Universitatea Națională de Arte din București. Artiști invitați: PÉBÉO – Valerie Telesca (Franța), Daniela Frumușeanu, Suzana Dan, Romana Mateiaș (România), ROYAL TALENS – Don Nederhand (Olanda), Alexandru , Rădvan (România), DERWENT și LETRASET – Răzvan Carațănase, Andrei Ciubotaru (România). 29.05. – 30.05.2014

CLUJ-NAPOCA

Muzeul de Artă Cluj-Napoca „Horia Bernea – lucrări din colecția Mircea Pinte”. Curator: Ion Grigorescu 04.12. – 12.01.2014

„Salonul Anual de Artă al Uniunii Artiștilor Plastici Filiala Cluj” – expoziție de pictură, sculptură și artă decorativă. Curator: Ioan Horvath Bugnariu 12.12. – 12.01.2014

„Școala de la Cluj (II)”. Expoziție cu lucrări de pictură din patrimoniul Muzeului de Artă Cluj-Napoca. Curator: Călin Stegerean. 19.12.2013 – 12.01.2014

„Metamorfoze ale Japoniei postbelice” – fotografie. Curator: Cristina Panaite. 23.01. – 23.02.2014

„comiXconnection” – benzi desenate Curator: Beate Wild. 18.02. – 23.03.2014

„Ce mai face Penelopa?” – tapiserie, sculptură și artele focului. Curatori: Liliana Moraru și Radu Moraru 6.03.2014 – 6.04.2014

„Bărbați la război” – tapiserie. Curator: Gheorghe Gogescu 27.03. – 27.04.2014

„Jubileu – Nicolae Maniu” – pictură 12.04. – 25.05.2014

Ștefan Câlția – „Lumea ca teatru” Galeria Națională a muzeului 30.04. – 01.06.2014

„Visul de aur al omenirii” – afișe politice Curatori: Radu Solovăstru și Bencze László. 30.04. – 11.05.2014

„Sigmar Polke – Music of Unknown Origin”. Curator: Wiebke Trunk 07.05. – 22.06.2014

Galeria „Casa Matei”

Pinar Yazkac. Expoziție de artă tradițională turcă. 31.03 – 05.04.2014

„Expo Maraton 2014”, ediția a IV-a 06.05. – 30.05.2014

QUADRO

LaurențiuRuță-Fulger – instalații, obiecte, fotograme. Curator: Székely Sebestyén György. 24.02. – 21.03.2014

Todor Tamás – pictură. Curator: Székely Sebestyén György 08.05. – 24.05.2014

FABRICA DE PENSULE
spațiu de artă contemporană

GALERII
Galeria Bázis (etaj I)

István Betuker – „Incursiune in abstract” – pictură 21.02. – 27.03.2014

Zsolt Berszán – „3 new works” 28.03. – 10.04.2014

Nyiri Dalma – „Through the Looking-Glass” – instalație. 11.04.2014

Galeria Plan B (parter)
Galeria Baril (etaj III)
Lateral Art Space (etj.I – curte)

Dan Beudean – „Magellan's Cabin” – artă vizuală. 07.02. – 07.03.2014

Dragoș Bădiță – „Tathagata” – film 11.04.2014

Spațiu Intact Fabrica de pensule

Adel Abdessemed – „Oiseau” – pictură. Curator: Ami Barak. 09.04. – 02.05.2014

Galeria Sabot (et.II)

George Crîngășan – „The Ocean and the Friendly Shore" – artă vizuală 14.02. – 29.03.2014

Răzvan Botiș. „Going Twomblysh, Woolish, Foolish (via scribblings/ toward normcore)". 11.04. – 17.05 2014

TRANZIT.RO / CLUJ

Vlad Iepure – „Copiii trebuie supravegheați când consumă acest produs". Curator: Attila Tordai 28.01. – 12.02.2014

„LOST AND LOST" Un proiect de ZSOLT VISKY (Gilles the Postman). 28.02. – 11.03.2014

„Când e fericirea posibilă?" Expoziție a grupului artistic h.arta. Curator: Attila Tordai. 17.04. – 19.04.2014

CRAIOVA

Club Electroputere

„Haunting Monumentality II – mm The impossibility of the collective". Artiști: Mihuț Boscu Kafchin, Igor and Ivan Buharov, Csaba Kis Roka, Svatopluk Mikyta, Beatrix Szorenyi, Adam Ulbert. Curator: Aron Fenyvesi 11.04. 24.05.2014

GALAȚI

Muzeul de Artă Vizuală Galați

Cristian Bedivan – „Jurnal" – desen Invitat special: Katia Nanu – eseu 17.01. – 17.02.2014

„Baroque en Noir" – fotografie, make-up, design vestimentar. Artiști: Simona Andrei, Roxana Dobre, Monica Goldbach, Roxana Stoian. 19.02. – 09.03.2014

Gabriela & Sabin Driniceanu – „Atemporal" – pictură, sculptură 12.03 – 06.04.2014

„Arămescu" – Constantin Ticu Arămescu & Georgeta Arămescu Anderson – pictură, sculptură. 07.05. – 06.06.2014

IAȘI

DANA Art Gallery

„De la arhetip la artă contemporană" – arte vizuale. Artiști: Felix Aftene, Zamfira Bîrzu, Smaranda Bostan, Claudiu Ciobanu, Cristian Diaconescu, Gabriela Drinceanu, Sabin Drinceanu, Sabina Drinceanu, Eugen Harasim, Manuell Mănăstireanu și Sorin Otînjac. Coordonatori: Gabriela și Sabin Drinceanu 17.12. 2013 – 27.02.2014

Traian Mocanu – „Atelierul" – grafică și pictură. Curator: Smaranda Bostan 03.03-30.04. 2014

Ion Grigore – pictură. Curator: Smaranda Bostan. 04.05. – 06.06.2014

TRANZIT.RO / IAȘI

"We Could Have Had It All" – Itziar Barrio. Prezentare și vizionare 15.05.2014

SFÂNTU GHEORGHE
MAGMA – Contemporary Art Space

„COULEUR LOCALE 2" – artă vizuală Artiști: Márta Adorjáni, Dénes Miklósi, Szilárd Miklós (Cluj-Napoca), József Bartha, Zsolt Fekete, Monotremu (Târgu-Mureș), Attila Kispál, Ágnes-Evelin Kispál, Barnabás Vetró, Ferenc Wanek (Sfântu Gheorghe). Coordonator: József Bartha 13.12.2013 – 12.01.2014

András Szabó – grafică. Coordonator: Magma. 18.12.2013 – 12.01.2014

„colecția" – artă vizuală Artiști: Albert Levente, Antal Balázs, Baász Orsolya, Bartha József, Bukta Imre, Csató Máté, Csiki Csaba, Csontó Lajos, Daczó Enik , Éltes Barna, Farkas Roland, HOSSZÚ Zoltán, Kispál Attila, Kispál Ágnes-Evelin, Kolumbán Hanna, Kozma Éva, Kozma Levente, Madaras Péter, Martini Yvette, Miklósi Dénes, Monotremu, Nagy Péter Szabolcs, NEURO aka Rareș Moldovan, Ördög-Gyárfás Ágota, Péter Alpár, Szabó Éva Eszter, Szabó Krisztina, Szabó Lehel, Szabó Péter, Tamás Attila, Tóth Eszter, Üt Gusztáv, Vargha Mihály, Váncsa Domokos. Coordonator: Magma 17.01. – 09.02.2014

Apor Ferenczs – „PARALLEL STORIES" – artă vizuală. Coordonator: Magma. 19.02. – 09.03.2014

3 MATTIS – „În familie 3." – artă vizuală. Hans Mattis-Teutsch (1884-1960), János Mattis (1913-1988), Waldemar Mattis-Teutsch (1950). Trei artiști, trei generații, o familie. Coordonator: EMÜK, MNS. 14.03–30.03.2014

„Working Title" – artă vizuală. Artiști: Adorjáni Márta (ro), Mike Ainsworth (UK), Maria-Luiza Alecsandru (RO), Bogdan Armanu (RO), Bada Emöke (HU), Birkás Mona (HU), Galen Gibson-Cornell (USA), Izsák Elöd (RO), Karácsony Dóra (HU), KOTER Vilmos (RO), Labus Máté (HU), Molnár Judit Lilla & Donka Gergely (HU), Cătălina Nistor (RO), Orbán Gergely Kristóf (hu), Ördög-Gyárfás Ágota (RO), Daniela Palimariu (RO), Iulia Toma & Claudiu Cobilanschi (RO). Coordonator: Magma. 04.04. – 20.04.2014

Ivan Ladislav Galeta – artă vizuală. Curator: Miklós PETERNÁK 29.04. – 01.06.2014

HOME – (a work in progress) – artă vizuală. Expoziție cu artiști vizuali din Germania: Ágnes Lorincz, Dan Mihălțianu, Zsófia Pittmann, Doris Schmid, Lóránt Szathmáry. Curator: Andrea Lehner 28.06. – 20.07.2014

Miklós Onucsán – „mo(nu)ments" – artă vizuală. Curator: Mădălina Brașoveanu 26.07. – 17.08.2014

SATU MARE

Muzeul de Artă Satu Mare

Syemak Zsuzsa – pictură. Vernisaj: 11.03.2014

„Micul Prinț" – pictură, grafică, sculptură, artă decorativă, foto, media, instalații. Curator: Cristina Gloria Oprișa Vernisaj: 14.05.2014

Cristina Gloria Oprișa – „Darul îngerilor" – tehnică mixtă. Curator: Cristina Gloria Oprișa

SIBIU

Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal

Dorothea Schmierer-Roth (1893-1981) – pictură și grafică. Curator: Maria Ordeanu. 22.01. – 20.03.2014

„BESTIARIUM BRUKENTHALIUM: O incursiune în universul animal oglindit în ilustrație de carte rară, sec. XVI – XVIII". Curator: Frank Thomas Ziegler 19.02. – 27.04.2014

Emil Pașcalău – „Călători spre nicăieri…". Curator: Iulia Mesea 06.03. – 30.03.2014

Josef Koudelka – „Invazie 68 Praga" Curatori: Laura Coltofean, Rodica Șinca 10.04. – 03.05.2014

„Tradiții pascale din Bucovina". Curatori: Robert Strebeli și Maria Crușminschi. 14.04. – 16.04.2014

„Expresie în linie și culoare" – lucrări de grafică din colecția Muzeului Național Brukenthal. Curator: Iulia Mesea 17.04. – 31.05.2014

Liviu Suhar – „Meditații și metafore picturale". Curator: Iulia Mesea 08.05. – 1.06.2014

Jo Winter (Germania) – „Poate Mâine / Vieleicht Morgen". Curator: Adrian Luca. 07.05. – 31.05.2014

Gavril Nechifor – „Retrospectivă Gavril Nechifor și „picto-grafica" realității". Curator: Valentin Mureșan 09.05. – 30. 05. 2014

TIMIȘOARA

JECZA Gallery

Liliana Mercioiu Popa – „Variable Geometry" – pictură, obiect. Curator: Ileana Pintilie. 21.02. – 05.04.2014

Genti Korini – „The Object and its Background" – pictură 12.04. – 31.05.2014

CALPE Gallery

„Diptyque" – lucrări realizate de către grupul de artiști franco-români pe perioada rezidenței de la Gentioux, din Masivul Central. Curator: Cristian Sida 21.01. – 08.02.2014

„Un cuvânt pompos – Expoziție de artă contemporană". Debutul grupului Pastila roz, cu artiștii Marian Codrea, Beaver. Curator: Indig David-Aron 04.03. – 09.03.2014

Florin Ivănescu – pictură 30.04. – 15.05.2014

Galeria CALINA

Simona Nuțiu Gradoux – „Topographies secrètes" 5.05 – 10.06. 2014

Gili Mocanu – „La Geometria" – desen. Curator: Liviana Dan 24.03. – 24.04.2014

GEAM MAT Gallery
Muzeul de Artă din Timișoara

Ștefan Călărășanu – „șase șase" – instalație. Curatori: Bogdan Rață & Mihai Zgondoiu. 12.12.2013 – 12.01.2014

TRIADE Art fundation and gallery

Silvia Moldovan – „Trup cu pești" – pictură. 29.01. – 25.03.2014

EXPOZIŢII ORGANIZATE DE INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN

ACCADEMIA DI ROMANIA

Valle Giulia, Piazza José de San Martin, 100197 Roma. Tel.: +39 06 320 15 94
e-mail: accadromania@tin.it
www.accadromania.it

„L'anima e le forme / Sufletul şi formele" – arte plastice. Artişti plastici români şi italieni: Nuccia Amato Mocchi, Selly Avallone, Cecilia Bossi, Maria Ceccareli, Vicenza Costantini, Claudia Mandi, Paul de Haan, Antonella Peranarella, Leontina Rotaru, Maria Felice Petyx, Fabio Santori. Curator: Giuseppe Massimini. 08.03. – 17.03.2014

Philippe Casanova – „Intus et foris" – pictură. Curator: Alicia Adaczak 19.03. – 26.03.2014

ICR BERLIN

Koenigsallee 20A, D-14193 Berlin
Tel.: +49 (030) 890 61 987;
e-mail: office@rki-berlin.de
www.rki-berlin.de

„Lange Nacht der Rumänischen Comics" /„Lunga noapte a benzii desenate româneşti" – bandă desenată şi filme de animaţie. Artişti: Alexandru Ciubotariu, Irlo (Laurenţiu Alexandrescu), Maria Surducan, Sorina Vazelina (Sorina Vasilescu), Cristian Dârstar, Mihai Marcu şi Kitră (Nicu Duţă). Ileana Surducan, Neuro, Andreea Chirică, Alexandra Gavrilă, Veronica Solomon, Matei Branea, Oana Lohan, Cristian Măgureanu şi Nicolae Timotei Drob. Curator: Beate Wild 31.01.2014

ICR BRUXELLES

107 Rue Gabrielle 1180 Brussels, Belgium. Tel.: +32 2 3444145
e-mail: bruxelles@icr.ro
www.icr.ro/bruxelles/

Anca Benera şi Arnold Estefan – „Ways of Working, According to an Office Desk" Expoziţie de grup: grafică, design, graffiti la Upominki, Rotterdam Curator: Niekolaas Johannes Lekkerkerk 11.04. – 04.05.2014

„Pictori români contemporani în spaţiul francofon" – pictură. Expoziţie la sediul Reprezentanţei Permanente a României pe lângă UE. 10.03. – 31.03.2014 Expoziţie la De Nieuwe Regentes, Haga Curator: Michel Gavaza15.05. – 30.05.2014

ICR BUCUREŞTI

Aleea Alexandru 38, sector 1, Bucureşti
Tel.: 031 71 00 627
e-mail: icr@icr.ro

Carolina Ilica – Cărţile de la Vidra – „Plângând de-atâta frumuseţe" – carte neconvenţională. Cartea de lut (2006) conţine versuri dedicate locului natal, incizate pe ceramică în forme asemănătoare tăbliţelor de la Tărtăria de pe Mureş. Cartea de Lână (2007) utilizează un alt material tradiţional şi conţine poezii brodate sau pictate pe lână, împodobite cu străvechi şorţuri femeieşti din costumul popular bănăţean de sărbătoare. Cartea de lemn (2008) adună poezii creştine folosind ca suport obiecte tradiţionale din lem din diferite zone româneşti. Cartea de lacrimi (2011) conţine elegii închinate mamei mamei poetei, brodate pe vechi ştergare din casa natală din Munţii Apuseni. 10.04. – 24.04.2014

Dan Mihalcea – „Canonicon" – fotografie. Expoziţia cuprinde 20 de lucrări realizate în maniera clar-obscur şi detaliu. Fotografiile reprezintă o selecţie dintr-o serie pe care autorul le-a realizat în decursul a cinci ani de pelerinaje pe care le-a făcut la mânăstirile din ţară.
Expoziţie colectivă (membrii şi juriu) Inspired - Photography //7// - Vernisaj expoziţie şi workshop de fotografie (21-25 mai). 28.04. – 07.05.2014

ICR BUDAPESTA

Izsó utca 5, 11 46 Budapest XIV, Magyarország
Tel.: +36 (1) 383 26 93;
e-mail: romankulturalis.intezet@upcmail.hu
www.icr.ro/budapesta/

„Excelsior – pictori contemporani din România" – pictură
Artişti: Paul Gherasim, Horea Paştina, Cristian Paraschiv, Doina Mihăilescu, Gheorghe Ilea, George Mircea, Mihai Sârbulescu, Bogdan Vlăduţă. Curator: Oliv Mircea. 15.01. – 15.04.2014

„Oraşe ale Uniunii Europene" – fotografie. Expoziţie la Filiala Seghedin a ICR Budapesta. 17.01. – 15.04.2014

Florin Andreescu – „Comunismul în imagini" – fotografie
14.04. – 01.08.2014

„Iosif Berman, fotograful de teren al lui Dimitrie Gusti" – fotografie. Expoziţie la Filiala Seghedin a ICR Budapesta.
Curator: Ioana-Gabriela Duicu
16.05. – 17.06.2014

Maria Mihalache Blendea – tapiserie
Curator: Aurel Chiriac
27.05. – 20.06.2014

ICR CHIŞINĂU

Str. Vlaicu Pârcălab 39, Chişinău, Republica Moldova
Tel.: 00373 22 23 76 22
e-mail: icrmihaieminescu@icr.ro

„Sufletul satului românesc" – fotografie. Expoziţie la biserica „Sfinţii Martiri Brâncoveni" din Soroca
16.01. – 30.01.2014

„Sufletul satului românesc" – fotografie. Expoziţie la Muzeul de Istorie şi Etnografie din Soroca
11.02. – 11.03.2014

„Grafica Românească 2013"
Expoziţie la Muzeul Naţional de Artă al Moldovei. Curator şi coordonator: Ioan Cuciurcă. 13.02. – 02.03.2014

„Se vede ce facem! Clubul Ilustratorilor Români Povesteşte" – ilustraţie de carte. Expoziţie la Salonul Internaţional de Carte pentru Copii şi Tineret, Chişinău. 03.04. – 06.04.2014

ICR ISTANBUL

Siraselviler Cad. 21, Taksim, Beyoglu, 34433, Istanbul, Turcia
Tel./Fax: +90 212 292 43 45
e-mail: icr.istanbul@icr.ro
www.icr.ro/istanbul

Mihail Mungiu şi Eudochia Zavtur – pictură. 17.01. – 27.01.2014

Nariman Mansouri – „Home" – fotografie şi desen. 27.01. – 07.02.2014

ICR LISABONA

Rua Dr. António Cândido, nº 18, 1050-076 Lisabona
Tel.: +351 21 353 70 60;
e-mail: icrl.geral@mail.ptprime.pt
www.icr.ro/lisabona

„România. Peisaje acvatice. Delta Dunării / Roménia. Paisagens de Água. Delta do Danúbio" – fotografie
Artişti: José Luís Jorge şi Alexandru Tomazatos
Expoziţie la Centrul Cultural Redondo
09.03. – 23.03.2014

„Desenându-l pe Pessoa. Măştile Poetului" – portrete
Artişti: Cristina Bolborea, Constantin Ritivoiu, Laurenţiu Midvichi, Costache Popescu-Ghergani, Liviu Stoiciu, Aurel Vlad, Lisandru Neamţu, Theodor Grigoraş, Mihai Rusen, Carmen Nistorescu, Alina Rizea, Delia Andrieş, Ruxandra Răileanu, Valeriu Mladin, Radu Pandele, Laura Ioana Degeratu, Ionuţ Marin, Mihai Mănescu, Ion Lazăr, Ciprian Paleologu, Floarea Ţuţuianu, Naiana Vatavu.
Expoziţie la auditoriul Casei Fernando Pessoa. 14.05. – 30.06.2014

ICR LONDRA

1 Belgrave Square, SW1X 8PH, London
Tel.: +4420 7752 0134
e-mail: office@icr-london.co.uk
www.icr-london.co.uk

„Beauty in the Making" / „Frumuseţea se creează" – design vestimentar şi accesorii. Artişti: Ioana Ciolacu, Lana Dumitru, Cristina Sabaiduc şi Lucian Broscăţean. 12.02. – 21.02.2014

Ioana Nemeş – „Monthly Evaluations" – obiecte, printuri, instalaţii
Expoziţie la Eastside Projects, Birmingham. Curatori: Gavin Wade şi Dragoş Olea. 14.03. – 14.06.2014

ICR MADRID

Plaza de la Lealtad, 3, entreplanta dcha. 28014 Madrid
Tel.: +34 917 589 566;
Fax: +34 915 590 135
e-mail: icrmadrid@icr.ro
www.icr.ro/madrid

„Patrimoniu arhitectural românesc"
Curator: Cristina Olga Gociman
12.03. – 25.04.2014

„Arhitecţi români creatori de patrimoniu cultural naţional"
Expoziţie la Colegiul Oficial al Arhitecţilor din Madrid (COAM)
Curator: Cristina Olga Gociman
19.03. – 30.04.2014

ICR NEW YORK

200 East 38th Street, New York, N.Y
Tel.: +1 212 687 0180;
e-mail: icrny@icrny.org
www.icrny.org

Sasha Meret – „Ceremonial Domestic Artefacts from the Lower Hudson Valley/Obiecte ceremoniale din valea de jos a râului Hudson" – sculptură. 14.02. – 14.03.2014

Sorin Radu – „The King of the Absurd Never Dies. Eugen Ionescu – Theater and Portraits" – fotografie
03.04. – 30.04.2014

ICR PARIS

1 rue de l'Exposition, 75007 Paris
Tel: +33 (0) 1 47 05 15 31;
Fax: +33 (0) 1 47 05 15 50
e-mail:institut@institut-roumain.org
www.icr.ro/paris/

Alexandra Pirici și Manuel Pelmuș - „Retrospectiva imaterială” – performance
Expoziție la Centre Pompidou Paris
19.02. – 10.03.2014

Florin Andreescu – „Flashback 2: comunism glorios, capitalism victorios” – fotografie
Expoziție în sala mare a Primăriei arondismentului 6 din Lyon
25.02. – 28.02.2014

„Trans-Poetikon” – performance poetic și proiecție de video-poeme
Artiști: Romelo Pervolovici, Suzana Fântânariu, Petru Lucaci, Marilena Preda-Sânc, Wanda Mihuleac, Floarea Țuțuianu, Radu Igaszag, Pascal Hemery, Nathalie Rottkof, Denis Parmain, Eva Gallizzi, Klasien Boulloud, Katerine Louineau, Daniel Daligand.
Curator: Wanda Mihuleac
07.03. – 23.03.2014

Margareta Sterian – pictură
26.03. – 10.04.2014

Doru Drăgușin – sculptură
Expoziție la sediul Asociației culturale franco-române din Paris
27.05. – 31.08.2014
Expoziție la sediul ICR Paris
16.06. – 31.08.2014

ICR PRAGA

R žová 1416/17,
Nové M sto, 110 00 Praha 1
Tel.: +420 - 222 523 096;
e-mail: praga@icr.ro
www.icr.ro/praga

Alexandru Feher – „Universul provizoriu” – fotografie
09.01. – 11.03.2014

„Heliodor Píka – atașat militar în România în perioada 1932 – 1937” – panouri, documente și fotografii
13.02. – 11.03.2014

Alina Țuțueanu – „La mustață” – afișe
25.02. – 14.03.2014

Irina Gheorghe și Alina Popa (Biroul de Cercetare Melodramatică) – „Alien Passions”/ „Pasiuni străine” – video-art.
Expoziție la galeria Školská 28
06.03. – 28.03.2014

Pavel Hroch – „Danube, a flowline” – fotografie. 19.03. – 18.04.2014

Teodor Buzu, Tomáš Pergler, Tatiana Svátošová și Birgit Weinstabl – pictură, sculptură, instalații. 23.04. – 23.05.2014

ICR STOCKHOLM

Skeppsbron 20, 111 30 Stockholm
Tel.: +46 8 20 76 00;
e-mail: info@rkis.se
www.rkis.se

„Wood&Wool” – design românesc, artizanat. Artiști: Dragoș Motica Studio, Awesome Project, Mădălina Teler, Valentina Vidrașcu, Ruxandra Săcăliș, Minitrem, ArhiDOT, Vlad Nancă, Eliza Yorkina, Patzaikin, care?cutare, Doru Dumitrescu, Atelier Brut, Adina Marin
Curator: Attila Kim
06.02. – 08.03.2014

Lateral ArtSpace – „Every Thing is Going to Be …” – artă contemporană
Artiști: Dragoș Bădiță, Flaviu Cacoveanu, Cristina Curcan, Ioan Grosu, Ana-Maria Huluban, Lucian Indrei, MuLu (Cristina Curcan și Lucian Indrei), Ștefan Pop și George Roșu. Coordonatori: Dragoș Bădiță, Cristina Curcan și Lucian Indrei
Expoziție la Casa de cultură a orașului Stockholm (Kulturhuset)
14.02. – 16.02.2014.

Ana-Maria Hadji-Culea și Jeuno Kim – „A Show About Nothing” – performance și expoziție. Coregraf: Malin Astner
26.03. – 18.04.2014

„Salonul Magic III Bucharest-Stockholm Art Exchange” – sculptură, pictură, instalații, muzică. Artiști: Diana Butucariu, Erik Lindeborg, Mihai Coltofean, Dumitru Gurjii, Alexandru Sima
26.04. – 25.05.2014

ICR TEL-AVIV

Shaul Hamelech 8, 64733 Tel Aviv
Tel.: +972 3 696 17 46;
e-mail: office@icrtelaviv.org
www.icr.ro/tel-aviv

„The Masada Jewish Vocational School in Darmstadt 1947-1948” – fotografie, documente
26.02. – 27.03.2014

ICR VARȘOVIA

ul. Krakowskie Przedmie cie 47/51,
00-071 Warszawa
Tel./Fax: +48 22 828 12 78
e-mail: warszawa@icr.ro
www.icr.ro/varsovia

Sorin Vasilescu – „Art Nouveau în România” – fotografie. 15.01.2014

Grupului KRoma, cu titlul „În călătorie/W podró y” – fotografie
Artiști: Cristian Ruță-Fulger, Alina Szczepanek (Șomândroiu), Renata Szpunar-Kubczyk, Sergiu Vasilendiuc, Marek Batorski și Mariusz Drohomirecki
Expoziție la Galeria Centrului pentru Cultură Nowohuckie
18.02 – 18.03.2014

Sergiu Vasilendiuck – „Departe și aproape. Peregrinări românești” / „Dalekie i bliskie. Rumu skie peregrynacje” – fotografie. Expoziție despre România la Galeria „Klub Podró ników“ din Centrul pentru Cultură Nowohuckie
25.02. – 18.03.2014

a. „A Few Grams of Red, Yellow, Blue” – pictură, sculptură, instalație, performance, video. Artiști: Anca Benera & Arnold Estefan, Apparatus 22, Mihuț Boșcu Kafchin, Irina Botea, Cătălin Burcea, Mircea Cantor, Radu Cioca, Radu Comșa, Adrian Ghenie, Maxim Liulca, Ioana Nemeș, Alex Mirutziu, Anca Munteanu Rîmnic, Ciprian Mureșan, Vlad Nancă, Cristian Rusu, șerban Savu, Răzvan Sădean, Mona Vătămanu & Florin Tudor. Curator: Ewa Gorzadek

b. „Álmoskönyv/Cartea visului” – expoziție conexă la Castelul Ujazdowski
Artiști: Ștefan Bertalan, Nagy Albert, Incze Ferenz, Miklóssy Gábor, Kancsura István, Fülöp Antal Andor, Anna-Bella Papp, Zoltán Huszárik
Concept: Victor Man

c. Scotopolitic Objects #2 pentru cinci performeri și un impromptu electroacustic – performance
Concept: Alex Mirutziu și artistul Elias Merino. 10.03.2014
Cele 3 evenimente (a, b, c) au loc la Centrul pentru Artă Contemporană Zamek Ujazdowski.
10.03. – 08.06.2014

Mona Vătămanu și Florin Tudor – „Arena (where would I have got if I had been intelligent!) ” – pictură, sculptură, instalații, performance la Centrul de Artă Contemporană „Znaki Czasu” din Torun
04.04. – 28.09.2014

Lucian Bran – fotografie în cadrul Festivalului Culturii Române la Cracovia
Expoziție la Muzeul de Inginerie Urbană din Cracovia
15.05. – 15.06.2014

ICR VENEȚIA

Palazzo Correr-Campo Santa Fosca, Cannaregio 2214, 30121 Veneția
Tel.: +39 041 524 23 09;
Fax: +39 041 71 53 31
e-mail: istiorga@tin.it
www.icr.ro/venetia

Lorenzo Viscidi (Bluer) – „La gioia della luce/ Bucuria luminii” – pictură, sculptură, instalații
10.01. – 02.02.2014

„Memorialul Revoluției – Timișoara, decembrie 1989” – panouri documentare
17.01. – 24.01.2014

Laura Partin – ,,Taking off” – instalație, video-performance
10.02. – 28.02.2014

Orlando Donadi – ,,Enigme feminine între mit și cotidian” – sculptură și pictură. 17.02. – 01.03.2014

Claudio Rivetti – expoziție video-art din cadrul premiului ,,Arte Laguna“
22.03. – 06.04.2014

„Under 25” – expoziție colectivă din cadrul premiului ,,Arte Laguna“
22.03. – 06.04.2014

Maria Mihalache Blendea – expoziție de tapiserie
Curator: Aurel Chiriac
15.04. – 15.05.2014

Gabriela Stoica – instalație, performance
16.04. – 10.05.2014

ICR VIENA

Argentinierstr. 39, 1040 Viena
Tel./Fax: +431 319 10 81
e-mail: office@rkiwien.at
www.icr.ro/viena/

Sorin Moisescu – „Part is fame (art as game)” – video-art
galeria Schleifmühlgasse 12-14
02.05. – 30.05.2014

Aurel Pătrașcu - „Introspecții” – pictură și grafică
Expoziție în Havana / Cuba
Curator: Magdalena Ștefănescu Darvari
12.01. – 30.01.2014

Carmen Nistor – „Semn” – grafică
Gallery 76, Dubai International Art Center
Curator: Jeff Scofield
22.02 – 31.03.2014

Mirela Carmen Trăistaru – „Discovery”
Simpozion International de Arte, Roujan, Franța. Curator: Tony White
10.05. – 17.05.2014

„Media Art Fair” și „Contemporary Art Ruhr” – fotografie și media
Artiștii: Călin Dan, Daniel Djamo, Teodor Graur, Aurora și Josif Kiraly, Carmen și Gheorghe Rasovszky, Michele Bressan, Cătălin Burcea, Ciprian Ciuclea. Târgul de artă contemporană „Contemporary Art Ruhr“, Essen/ Germania
Parteneri: KunstArt Bochum, Contemporary Art Ruhr, U.A.P.
Curator: Doina Talmann
30.05. – 01.06.2014

COLABORATORI // CONTRIBUTORS

CORNEL AILINCĂI este artist ceramist, profesor la Universitatea de Arte din Cluj-Napoca. // *Cornel Ailincăi is a ceramic artist, professor at National University of Arts, Cluj-Napoca, Romania.*

DANA ALTMAN a publicat două cărţi despre arte vizuale şi poezie, şi numeroase articole în reviste ca Artphoto, Sinteza, ARTA, Observator Cultural. Absolventă a Facultăţii de litere din Cluj-Napoca, ea a studiat la Exeter College din Londra şi şi-a luat un doctorat în lingvistică generală cu o teză despre teoria textuală. Este directorul unei galerii de artă din New York City. // *Dana Altman published two books about visual arts and poetry and numerous articles in publications such as Artphoto, Sinteza, Arta, Observator Cultural. A graduate of the Faculty of Letters, Cluj-Napoca, she studied at Exeter College, London, and holds a doctorate in general linguistics, with a thesis on text theory. She is the director of a gallery of contemporary art in New York City.*

CORIOLAN BABEŢI este istoric şi critic de artă, cercetător independent, New York. // *Coriolan Babeţi is a free lance art historian, independent researcher, New York City.*

RALUCA BĂLOIU este absolventă a secţiei de Istoria şi Teoria Artei, Universitatea de Arte din Bucureşti (licenţa în 2006, masteratul în 2009). A colaborat cu Lia Perjovschi la Arhiva de Artă Contemporană în cadrul proiectului Public space Bucharest (2007). În decursul timpului a publicat articole în Mixul de Cultură, Time Out, Ziarul Financiar (Ziarul de Duminică), Observator Cultural, Revista Forma (Deva) şi Radio România Cultural. A colaborat la realizarea unor proiecte de dans contemporan cu Forumul Cultural Austriac în 2008 şi cu ArtLink în cadrul Festivalului de teatru, dans şi imagine, Temps d'images. În prezent, este managerul galeriei Galateea, Bucureşti. // *Raluca Baloiu holds an MA in Art History at the National University of Fine Arts, Bucharest. She collaborated with Lia Perjovschi at the Contemporary Art Archive within the Public Space Bucharest project (2007). She was selected to the Young Artist's Art Biennale (2008), lead by Adam Budak. She published texts in Romanian publications: Mixul de Cultura, Time Out, Ziarul Financiar (Ziarul de Duminica), Observator Cultural, Revista Forma and Radio Romania Cultural. She collaborated for the development of contemporary dance projects with the Austrian Cultural Forum, in 2008 and with Temps d'Images, the ArtLink Festival Theater, Dance and Image. At present she is the manager of Galateea gallery in Bucharest.*

OANA BĂLUŢĂ, absolventă a Masteratului de Gen şi Politici Publice de la SNSPA în 2005, a obţinut titlul de Doctor în Ştiinţe Politice în 2009. În perioada 2005-2013 a fost Preşedinta Centrului de Dezvoltare Curriculară şi Studii de Gen Filia. Este lector universitar la Facultatea de Jurnalism de la Universitatea Bucureşti. // *Oana Băluţă, MA in Gender and Public Politics at SNSPA in 2005, took her Ph.D. at the same institution in 2009. She was President of the Center for Curricular Development and Gender Studies Filia (2005-2013). At present she is lecturer at the Faculty of Journalism, Bucharest University.*

BIROUL MELODRAMATIC este o instituţie independentă angajată în examinarea modurilor în care elemente cheie ale melodramei se află în centrul producţiei economice şi spectacolului politic. Irina Gheorghe şi Alina Popa au fondat BMR în anul 2009. // *The Bureau of Melodramatic Research is an independent institution engaged in examining how key elements of melodrama are currently at the core of economic production and political spectacle. Irina Gheorghe and Alina Popa founded BMR in 2009.*

CRISTINA BOGDAN este critic şi istoric de artă, ocazional curator; în prezent este doctorandă în Critical and Historical Studies la Royal College of Art, Londra. // *Cristina Bogdan is an art critic and historian, occasionally curator. At present she is preparing a Ph.D. in Critical and Historical studies at the Royal College of Art, London.*

DAN BREAZ este critic şi istoric de artă, curator la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca. A publicat studii din domeniul istoriei şi teoriei artei, al criticii de artă modernă şi contemporană, al politicilor culturale şi al managementului muzeal. // *Dan Breaz is an art critic and historian, curator at the Art Museum in Cluj-Napoca. He published several studies in the field of art history and theory, modern and contemporary art criticism, cultural policies, and museum management.*

GEORGIANA BUŢ, este specialist PR şi curatoare independentă din Cluj-Napoca, România. // *Georgiana Buţ is a PR specialist and freelance curator based in Cluj-Napoca, Romania.*

MIHAELA CHIRIAC, este istoric şi critic de artă. Trăieşte şi lucrează în Berlin. Publicaţii: „The image from the image. The disappearance and appearance of images in the works of Marieta Chirulescu", în: Marieta Chirulescu, ed. Kunsthalle Basel, Basel, 2011; „In-between things. Incidents", în: Eva Raschpichler. Fix Fx, ed. Institut für moderne Kunst şi Kunstverein Nürnberg, Nürnberg, 2011. // *Mihaela Chiriac ist an art historian and critic living and working in Berlin. Publications: „The image from the image. The disappearance and appearance of images in the works of Marieta Chirulescu", in: Marieta Chirulescu, Kunsthalle Basel, Basel, 2011; „In-between things. Incidents", in: Eva Raschpichler. Fix Fx, ed. Institut für moderne Kunst & Kunstverein Nuremberg, Nuremberg, 2011.*

IOANA CIOCAN este artist vizual şi asistent universitar dr. la departamentul de grafică al Universităţii Naţionale de Artă din Bucureşti. Ea este iniţiatoarea programului *Proiect 1990* ce constă în amplasarea temporară de lucrări ale unor tineri artişti conteporani pe soclurile rămase vacante ale unor monumente din Bucureşti. // *Ioana Ciocan is a visual artist and a Ph.D. assistant professor in the Department of graphic arts in the National University of Arts, Bucharest. She is also the initiator of the "Project 1990", a program which consists in temporary placing works of young visual artists on the unoccupied pedestals of certain monuments in Bucharest.*

MAGDA CÂRNECI este scriitor, critic şi istoric de artă, curator. Doctorat în istoria artei la Ecole des Hautes Etudes din Paris (1997). În prezent e redactor-şef al revistei ARTA. Printre multe expoziţii în România şi în străinătate, a organizat mai recent *Cosmopolis. Contemporary Visual Arts from the Balkans* (Salonic, 2004/2005), *Isidore Isou – pour en finir avec la conspiration du silence* (Paris, 2007) etc. Ultima carte: *Artele plastice în România 1945-1989*. Cu o addenda 1990-2010 (ediţia a doua revăzută şi adăugită, Polirom, 2013). // *Magda Carneci is a writer, art historian, and curator. Ph.D. in art history at Ecole des Hautes Etudes in Paris (1997). At present, she is the editor-in-chief of the ARTA magazine in Bucharest. She was the curator of many art exhibitions in Romania and abroad, among which Bucharest in the 1920s-1940s: between Avant-Garde and Modernism (Bucharest, 1993), Cosmopolis. Contemporary Visual Arts in the Balkans, (Thessalonica, 2004 / 2005), Isidore Isou (Paris, 2007) etc. She published among others, Arts of the 1980s in Eastern Europe. Texts on Postmodernism (Bucharest, 1999, in English) and Art et pouvoir en Roumanie 1945-1989 (Art and Power in Romania 1945-1989, Paris, 2007).*

LARISA CRUNŢEANU este coordonatoare a Atelier 35, împreună cu Xandra Popescu. A studiat Fotografie şi Imagine Dinamică în cadrul Universităţii Naţionale de Arte din Bucureşti, iar în prezent este candidată la doctorat în cadrul aceleiaşi instituţii. Lucrează ca performer, video-maker şi sound collector. // *Laris Crunteanu is the coordinator of Atelier 35 gallery in Bucharest, together with Xandra Popescu. She studied photography and dynamic image in the National University of Arts in Bucharest, and at present she is preparing a Ph.D. in the same institution. She works as a performer, video-maker, and sound collector.*

KATY DEEPWELL, este fondatoare şi editor al n.paradoxa: international feminist art journal. Este profesor de artă contemporană, teorie şi critică la Middlesex Unviersity, Anglia. // *Katy Deepwell is founder and editor of n.paradoxa: international feminist art journal. She is Professor of Contemporary Art, Theory and Criticism at Middlesex University, UK.*

SANDRA DEMETRESCU (n. 1989) a studiat Istoria şi Teoria Artei (2008-2011) şi Foto-Video (2011-2014) în cadrul UNArte Bucureşti. A fost intern la Muzeul Peggy Guggenheim din Veneţia (septembrie 2012) şi la Pavilionul României de la ICR Veneţia, în cadrul celei de-a 55-a ediţie a Bienalei de Artă de la Veneţia (octombrie 2013). În prezent este asistent curator la MNAC. // *Sandra Demetrescu (b. 1989) studied Art History and Theory (2008-2011) and Photography and Video (2011-2014) at the National University of Arts in Bucharest. She was an intern at the Peggy Guggenheim Collection in Venice (September 2012) and at the Romanian Pavilion (the Romanian Cultural Institute in Venice), for the 55th Venice Art Biennale (October 2013). She is currently an assistant curator at The National Museum of Contemporary Art in Bucharest.*

ELEONORA FARINA s-a născut la Milano; trăieşte şi lucrează la Berlin şi Bucureşti. A fost curator asistent la Portikus, Frankfurt (2004) şi asistent al directorului artistic la Muzeul Naţional de Artă Contemporană din Bucureşti (2009). Proiectele sale curatoriale includ: *Ghostbusters. Or How to Stress Photography*, Kunsthal Charlottenborg, Copenhaga (2013); *Spazi Aperti X*, Academia Română de la Roma (2012); *TWIST – Tuică/Tusovka. An open office on Romanian and Slovak contemporary art*, Berlin; *let's keep in touch*, Dryphoto arte contemporanea, Prato (ambele în 2011). În prezent este doctorandă la Freie Universität Berlin cu o cercetare despre artiştii care au creat filme şi lucrări de artă video în România înainte de 1993. // *Eleonora Farina was born in Milan, she lives and works between Berlin and Bucharest. She was assistant curator at Portikus in Frankfurt am Main (2004) and assistant of the artistic director at The National Museum of Contemporary Art in Bucharest (2009). Her curatorial projects include: Ghostbusters. Or How to Stress Photography, Kunsthal Charlottenborg, Copenhagen (2013); Spazi Aperti X, Romanian Academy, Rome (2012); TWIST – Ţuică/Tusovka. An open office on Romanian and Slovak contemporary art, Berlin; let's keep in touch, Dryphoto arte contemporanea, Prato (both 2011). She is currently a PhD candidate at the Freie Universität Berlin*

researching on artist's movie and video in Romania before 1993.

CICELY FARRER este curatoare și scriitoare și trăiește în Scoția, unde lucrează ca asistent curatorial la Cooper Gallery din Dundee. Ea a absolvit recent masterul Curating Contemporary Art de la Royal College of Art din Londra, unde a fost co-curatorul unor expoziții precum No one lives here (martie 2013) și a serii de performance The Line Where Appearance Flips over into Reality (martie 2013). Proiecte curatoriale recente: A Non Utopian Kind of Girl în colaborare cu revista Pearrls la spațiul Nersery din Londra. O expoziție în pregătire: Objective Considerations of Contemporary Phenomena, cu John Bloomfield la MOT Project Space. // *Cicely Farrer is a curator and writer based in Scotland, where she works as Curatorial Assistant at the Cooper Gallery in Dundee. Farrer is a recent graduate of the Curating Contemporary Art Master's program at the Royal College of Art where she co-curated exhibitions such as No one lives here (March 2013) and the performance evening, The Line Where Appearance Flips Over into Reality (March 2013). Recent curatorial projects have included A Non Utopian Kind of Girl in collaboration with Pearrls magazine at the Nursery, London and a forthcoming exhibition Objective Considerations of Contemporary Phenomena with John Bloomfield at MOT Project Space.*

RUXANDRA GAROFEANU este critic de artă și curator. A fost multă vreme redactor, realizator și producător de emisiuni despre artă la Televiziunea Română (pînă în 2004). A publicat articole în diverse reviste culturale și literare, a publicat multe prefețe de cataloage și albume de artă, a tradus cărți de artă. Din 2005 este consilier pentru cultură și curatorul galeriei Dialog a Primăriei Sectorului 2 și la galeria Artmark din București. // *Ruxandra Garofeanu is art critic and curator. She worked for a long time as an editor, editor-in-chief and producer of broadcasts on visual arts at the Romania Television (until 2004). She published many articles in cultural and visual magazines, as well as texts for art books and catalogues. Since 2005 she has been art curator and expert for Romanian Bucharest 2-nd district City Hall and for Artmark Gallery Ltd. In Bucharest.*

DARIA GHIU (n. 1983, București) este doctorandă a Universității Naționale de Arte din București, cu o teză despre istoria Pavilionului României la Bienala de artă de la Veneția. Cronici de artă și interviuri publicate în: Dilema veche, Bucureștiul cultural, Arta, Idea artă+societate, Art Press. Este colaborator permanent pentru artforum.com (Secțiunea Critics' Picks) și TurnOnArt.com. Din 2008, colaborează cu Radio România Cultural. // *Daria Ghiu (b. 1983, Bucharest) is a PhD student at the National University of Arts in Bucharest, with a thesis on the history of the Romanian Pavilion at the Venice Biennale. She publishes art reviews and interviews in: Dilema veche, Bucurestiul cultural, Arta, Idea arts+society, Art Press. She is a permanent collaborator at artforum.com (Critics' Picks Section) and TurnOnArt.com. Since 2008 she has been a permanent collaborator at the Romanian Cultural Public Radio.*

LAURA GRÜNBERG este sociolog și scriitoare, conferențiar universitar la Facultatea de Sociologie și Asistență Socială, Universitatea București. Este președinta Societății de Analize Feministe AnA și redactor șef al revistei AnaLize-Journal of Gender and Feminist Studies (www.analize-journal.ro). Domenii de interes: studiile de gen, feminism, sociologia corpului, sociologia vieții cotidiene, sociologia educației, literatura pentru copii. // *Laura Grünberg is a sociologist and writer. She is associate professor at the Faculty of Sociology and Social Work, University of Bucharest. She is also president of the Romanian Society for Feminist Analysis AnA and editor in chief of "AnaLize-Journal of Gender and Feminist Studies" (www.analize-journal.ro). Fields of interest: gender studies, feminism, sociology of the body, sociology of education, everyday life sociology, children literature.*

GRUPUL H'ARTA este format din trei artiste Maria Crista, Anca Gyemant și Rodica Tache care lucrează împreună din 2001 când au fondat spațiul nonprofit h.arta în Timișoara. Sunt interesate de subiecte precum producția ca formă de cunoaștere și (re)scrierea istoriilor problematicilor de gen în vremurile capitaliste globale. // *H'arta is a group of three women artists, Maria Crista, Anca Gyemant and Rodica Tache working together since 2001, when they founded h.arta space, a not-for-profit space in Timisoara, Romania. They are interested in topics ranging from knowledge production and (re)writing histories to gender issues in global capitalist times.*

ANA HOFFNER este artist performer lucrând în zona queer și a politicilor migratoare/ (post) coloniale. Practica sa performativă explorează elementele de re-interpretare și intervenție pentru a articula o formă artistică a prezentului politic. În prezent lucrează în jurul homonormativității și a dimensiunilor queer ca politici sexuale ale coeziunii Europene. // *Ana Hoffner is performance artist working in the fields of queer and migratory/ (post)colonial politics. Her performance practice aims to explore elements of re-enactment and intervention in order to articulate an artistic political form for the present. Currently s/he is working on homonormativity and queerness as sexual politics of European unity.*

VALENTINA IANCU (n. 1985) este istoric de artă și curator în cadrul departamentului de artă românească modernă al Muzeului Național de Artă al României. Cele mai recente proiecte de cercetare în care a lucrat se concentrează pe relația dintre artă și politică în România modernă. În 2011 a primit premiul Rudich pentru cercetare oferit de Universitatea Ebraică din Ierusalim. În prezent este doctorand CESI (Centrul de Excelență în Studiul Imaginii – Universitatea din București/ Universitatea Națională de Arhitectură „Ion Mincu", București) cu o teză despre suprarealismul din România. // *Valentina Iancu (b. 1985) is an art historian working as a curator at the Romanian Modern Art Department of The National Museum of Art Romania. Her most recent research projects have been focusing on the relationship between art and politics in modern Romania. In 2011 she received the Rudich Prize for research offered by the Hebrew University of Jerusalem. She is a PhD student at Center of Excellence in Image Study (Bucharest University/ The National Architecture University "Ion Mincu") with a thesis on Romanian surrealism.*

SANJA IVEKOVIC este artistă contemporană de prim rang care trăiește și lucrează în Zagreb, Croația. // *Sanja Ivekovic is a leading contemporary artist based in Zagreb, Croatia.*

IZABELA KOWALCZYK este curatoare, critic și istoric de artă din Polonia. Predă la școala de Științe Umane și Jurnalism din Poznan. Este fondatoare și co-editoare a publicației on-line de feminism și cultură vizuală Artmi (din 2006 în colaborare cu Obieg, www.obieg.pl) // *Izabela Kowalczyk is a Polish curator, art critic and historian. She is currently teaching at the High School of Humanities and Journalism in Poznan. She is the founder and co-editor of the net magazine on feminism and visual culture Artmix (since 2006 in cooperation with Obieg, www.obieg.pl*

FLAVIA LUPU este artistă vizuală din București, România. Este interesată de aspectele socio-politice din România contemporană, observându-se pe sine ca parte a unui sistem care îi formează apariția și comportamentul. Viața sa personală și cea publică se intersectează pe o arenă politică (fiind fiica unui om politic) care devine subiect de analiză, critică și autocritică. // *Flavia Lupu is an artist based in Bucharest, Romania. She is interested in the socio-political aspects of today's Romania observing herself as part of a system that shapes her appearance and behaviour. Her personal life and public life intersect on a political arena (as the daughter of a politician) that becomes the subject of analysis, criticism and self-criticism.*

PETRU LUCACI este pictor, conferențiar la Universitatea Națională de Arte București, președinte al Uniunii Artiștilor Plastici din România și director al revistei ARTA. // *Petru Lucaci is a painter and an associate professor at the National University of Arts in Bucharest. At present he is the president of the Union of Visual Artists in Romania and the director of ARTA art magazine.*

DIANA MARINCU este doctorandă la Universitatea de Arte București, catedra de Istoria și Teoria Artei, cu o cercetare despre rolul și poziția curatorului în câmpul artei contemporane. Semnează cronici de artă și recenzii în Dilemateca, Dilema Veche și alte publicații. // *Diana Marincu is preparing a Ph.D. at the chair of Art History and Theory at the National University of Arts in Bucharest: her thesis studies the role and the position of the curator in the field of contemporary art. She has signed articles in diverse Romanian cultural publications.*

AURELIA MOCANU este critic de artă și jurnalist. Este doctor în Arte Vizuale al Universitații Naționale de Arte București, unde a fost profesor invitat. Din 1995 este realizator al emisiunii „Arte Frumoase" la Radio România Cultural. A făcut parte din redacția revistei „Arta" (2000-2001). // *Aurelia Mocanu is an art critic and journalist. She took her Ph.D. at the National University of Arts in Bucharest, where she was also a visiting professor. Since 1995 she has been the editor of the broadcast Fine Arts at Radio Romania Cultural. She was also an editor of the ARTA art magazine in 2000-2001.*

IGOR MOCANU este publicist, curator și traducător. Colaborator permanent al revistei online CriticAtac, el coordonează proiectul „Avangarda revizitată. Avangarda europeană (1919-1939)" la Arhiva Națională de Filme a României. Curator al Allegra Nomad Gallery, București.. // *Igor Mocanu is journalist, art curator, and translator. Permanent contributor al the CriticAtac online magazine, he coordinates the project „Revisited Avant-Garde. European Avant-Garde (1919-1939)" at Romanian National Archive of Films. Curator of the Allegra Nomad Gallery in Bucharest.*

SIMONA NASTAC, este critic de artă și curator. trăiește și lucrează la Londra. // *Simona Nastac is an art critic and a curator. She lives and works as a freelancer in London.*

OLIVIA NIȚIȘ este curatoare independentă din București, România. Este cercetătoare în cadrul Institutului de Istoria Artei „G.Oprescu" al Academiei Române și vicepreședinta Asociației Experimental Project. Din 2008 ea a organizat numeroase proiecte în jurul problematicilor femi-

niste incluzând expoziția Good Girls: Memory Desire Power împreună cu Bojana Pejic în 2013 la MNAC, București. // *Olivia Nițiș is a curator, an art critic and historian. She works as a researcher at the Institute of Art History "G. Oprescu", Romanian Academy, Bucharest. Since 2008 she has organized numerous projects dealing with feminisms including the exhibition Good Girls: Memory Desire Power co-curated with Bojana Pejic in 2013 at the National Museum of Contemporary Art – MNAC, Bucharest.*

RAMONA NOVICOV este istoric și critic de artă, conferențiar la Facultatea de Arhitectură și Construcții din Oradea, realizator de emisiuni TV(S), colaborator permanent al revistei Photomagazine. // *Ramona Novicov is an art historian and critic, associate professor at the Faculty of Constructions and Architecture of Oradea, producer of TV(S) broadcast, permanent contributor of Photomagazine magazine.*

SORIN ONCU (n. Pancevo, Serbia, 1980), trăiește și lucrează la Timișoara. Absolvent și dr. al Facultății de Arte și Design din Timișoara. Membru fondator al asociației LGBTeam din 2006. Expoziții personale: Eco, 2009, galeria Calina, Timișoara; Cuples, Kulturhaus, București, 2011; Isomorfism, Atelier 030202, București, 2012; Still Life 3 Decommissioning, 59 Rivolie, Paris, 2013. // *Sorin Oncu (b. Pancevo, Serbia, 1980) lives and works in Timisoara, Romania. Ph.D. in Visual Arts; 2006-2008 M.A. in Faculty of Art and Design, Timisoara; 2006 Founding Member of LGBTeam Association. Solo exhibitions: 2013 "Still Life 3 Decommissioning" 59 Rivoli, Paris, 2012 "Isomorphism" Atelier 030202, Bucharest, 2011 "Cuples" Kulturhaus, Bucharest, 2009 "ECO" Calina Gallery, Timisoara.*

ADRIANA OPREA este critic și istoric de artă. Studiază arta și discursul criticii de artă din România după 1945, lucrând la o teză de doctorat despre relația dintre cele două. Este totodată muzeograf arhivist la Muzeul Național de Artă Contemporană din București, unde documentează activitatea și producția artiștilor români contemporani. Pe baza unor discuții cu artiștii, scrie cronici și eseuri în reviste de specialitate din România și în cataloage de expoziție. Uneori curatoriază expoziții și, în rare ocazii, pozează în protagonistul acestora, artistul. Adriana Oprea trăiește și lucrează în București. // *Adriana Oprea is a Romanian art critic and art historian. She studies Romanian art and art criticism after 1945, being currently involved in a PhD on these topics. She is also an archivist at the National Museum of Contemporary Art in Bucharest, where she documents Romanian artists' activity and production. Based on discussions she has with various artists, Adriana Oprea writes reviews and essays for cultural magazines or exhibition catalogues. She sometimes curates exhibitions and on rare occasions she even poses as their protagonist, the artist. Adriana Oprea lives and works in Bucharest.*

MARIA OROȘAN-TELEA este absolventă a Facultății de Istorie și Filosofie din Cluj. În cadrul studiilor doctorale a desfășurat o cercetare cu titlul: Pseudosemnificare și hipersemnificare în arta românească după 1990. În prezent activează ca asistent la Facultatea de Arte și Design din Timișoara. // *Maria Orosan-Telea graduated from the Faculty of History and Philosophy, Cluj-Napoca, Romania. She performed, within her doctoral studies, a research with the title: Pseudo-signification and Hyper-signification in Romanian Art Since 1990. She presently works as Assistant Professor at the Faculty of Arts and Design, Timișoara, Romania.*

BOJANA PEJIC este curatoare independentă, stabilită la Berlin. Este cunoscută prin proiectele și expozițiile sale în care abordează aspecte socio-politice din Estul Europei. (After the Wall – Art and Culture in Post-Communist Europe, Moderna Museet, Stockholm în 1999 sau Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe, MUMOK, Budapesta în 2010). // *Bojana Pejic is an independent curator based in Berlin. She is well-known for her projects and exhibitions approaching socio-political aspects in Eastern Europe (After the Wall – Art and Culture in Post-Communist Europe, organized by the Moderna Museet, Stockholm in 1999 or Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe, which was shown at MUMOK, Budapest in 2010).*

ILEANA PINTILIE este istoric și critic de artă, profesor la Facultatea de Arte, Universitatea de Vest, membră a board-ului editorial al revistei online ARTMargins (www.artmargins.com). // *Ileana Pintilie is an art historian and art critic, professor at the West University, Faculty of Fine Arts in Timisoara, free-lance curator.*

DELIA POPA este artistă și curatoare din București, România. Este interesată de investigarea relației dintre acțiunile spirituale și activismul social și de întrebările existențiale pe care aceste activități le pot ridica. // *Delia Popa is an artist and curator based in Bucharest, Romania. Her work seeks to be an investigation into the relationship between spiritual pursuits and social activism and the existential questions such activities might pose.*

LUCIA POPA este critic de artă și doctorandă la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. //*Lucia Popa is an art critic and a Ph.D. candidate at Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales in Paris.*

VEDA POPOVICI lucrează ca artistă, teoreticiană și activistă de obicei într-o manieră diletantă. Interesele sale includ reprezentări colective în artă, istorii coloniale și patriarhale și (in)ofensivitatea politică a artei. Este candidată la doctorat la Universitatea Națională de Arte din București cu o cercetare despre naționalism în arta anilor '70 și '80 din contextul românesc. Trăiește și lucrează în București. // *Veda Popovici, based in Bucharest, works as an artist, theoretician, and activist usually in a dilletant manner. Her interests include collective representations in art, colonial and patriarchal histories and the political (non)offensiveness of art. She is preparing a Ph.D. at the National University of Arts in Bucharest with a thesis about nationalism in the art of the 1970s and 1980s in the Romanian context.*

CRISTINA POPESCU RUSSU este artist vizual ceramist și curator. Din 2007 este membră a International Academy of Ceramics (IAC) cu sediul la Geneva, Elveția. În prezent este vicepreședinta Uniunii Artiștilor Plastici din România. // *Cristina Popescu Russu is a ceramist visual artist and a curator. Since 1970 she has been a member of the International Academy of Ceramics (IAC), Geneva, Sweitzerland. At present, she is vice-president of the Union of Visual Artists from Romania.*

MARILENA PREDA SÂNC este artist plastic și profesor la Universitatea Națională de Arte, București. // *Marilena Preda Sanc is an artist and a professor at the National University of Arts in Bucharest.*

MAGDA PREDESCU este critic și istoric de artă, doctorandă la Universitatea Națională de Arte București. Ea lucrează la Muzeul Național de Artă Contemporană, Departamentul Arhive și Memorie digitală. // *Magda Predescu is an art critic and historian; she is also a Ph.D. candidate at the National University of Arts in Bucharest. She works at the Department Archives and Digital Memory in the National Museum of Contemporary art in Bucharest.*

DARIUS SEBASTIAN este critic de artă cu specializare în fotografie. După ce a studiat arte și științe politice la Stockholm și Helsinki, a decis să revină în București unde scrie pentru Zeppelin, Reforma, Pavilion, The Chronicle și Vice. // *Darius Sebastian is an art critic specialized in photography. After graduating arts and political sciences in Stockholm and Helsinki, he decided to return to Bucharest, where he currently writes for cultural magazines such as Zeppelin, Reforma, Pavilion, The Chronicle and Vice.*

ZUZANA ŠTEFKOVÁ este critic de artă și curatoare din Cehia. Predă la Universitatea Charles din Praga. // *Zuzana Štefková is a curator and art critic based in Czech Republic. She teaches at Charles University in Prague.*

CHRISTINA STEINBRECHER PFANDT este co-director la VIENNAFAIR și director executiv al Innovation Prize la Centrul Național pentru Artă Contemporană din Moscova. // *Christina Steinbrecher Pfandt is co-Director of VIENNAFAIR and Executive Director of National Center for Contemporary Art, Moscow.*

SEBESTYÉN GYÖRGY SZÉKELY (1978, Cluj), istoric și critic de artă. A absolvit istoria artei la Universitatea „Babeș-Bolyai" din Cluj. Și-a făcut studiile doctorale la Universitatea „Eötvös Loránd" din Budapesta. Din 2008, ca asociat și director al Galeriei Quadro din Cluj, a promovat în mod programatic artiști moderni și contemporani din zona Transilvaniei. În prezent, activitatea sa critică și curatorială este focusată pe arta neo-avangardei din România și arta contemporană. // *Sebestyén György SZÉKELY (1978, Cluj), art historian and critic. Graduated from Babeș-Bolyai Univeristy in Cluj, Art History Department. He had his M.A. at Eötvös Loránd din Budapesta. From 2008 on, as co-founder and director of Quadro Gallery in Cluj, he has programatically promoted modern and contemporary artists specially from Transilvania. Lately, his critical and curatorial activity is focused on the Romanian Neo-avantgarde and contemporary art.*

ALEXANDRA TITU este critic și istoric de artă, curator, prozator. Profesor la Universitatea de Vest, Timișoara, Facultatea de arte și design. Director de proiecte în cadrul AFCN, CNCSIS ș.a. // *Alexandra Titu is an art critic and historian, a curator and a prose writer. She works as a professor at the Faculty of Arts and Design, the West University, in Timișoara. Romania. She is also a director of projects for the AFCN and CNCSIS academic programs.*

MILICA TOMIC este artistă conceptuală care explorează diverse câmpuri, genuri și metode de practică artistică. Trăiește și lucrează în Belgrad. // *Milica Tomic is a conceptual artist exploring different fields, genres and methods of artistic practice. She lives and works in Belgrade.*

SIMONA VILĂU este curator independent și artist, colaborator permanent al revistei ARTA; trăiește și lucrează în București. // *Simona Vilău is an independent curator and artist; she lives and works in Bucharest.*

MARTHA WILSON este o artistă feministă de pionierat și directoare de galerie din New York, care în ultimele patru decenii a produs lucrări inovatoare de fotografie și video explorând propria subiectivitate feminină prin jocuri de rol, travestiuri și acțiuni "invazive" asupra identității altor persoane. // *Martha Wilson is a pioneering feminist artist and gallery director based in New York, who over the past four decades created innovative photographic and video works that explore her female subjectivity through role-playing, costume transformations, and "invasions" of other people's personae.*

MARIA ZINTZ este istoric de artă, critic și curator. A lucrat ca muzeograf (iar acum lucrează ca cercetător) la Muzeul Țării Crișurilor din Oradea, unde a organizat peste 160 de expoziții și a publicat peste 40 de cataloage. În calitate de critic, a publicat peste 300 de articole și mai multe monografii de artă. Este și profesor la Facultatea de arte vizuale din Oradea. // *Maria Zintz is an art historian, art critic, and curator. She worked as a curator (and now as a researcher) at the Țării Crișurilor Museum in Oradea, Romania, where she organized 160 exhibitions and published more than 40 art catalogues. As an art critic, she published around 300 articles and published several art monographs. She is also professor at the Faculty of Visual arts in Oradea.*